

**НАТЭЛЛА СПЕРАНСКАЯ**

Путь к Новой  
Метафизике

Евразийское Движение  
2012

УДК 101.1  
С 71

С 71 **Натэлла Сперанская. Путь к Новой Метафизике.** - М.: Евразийское Движение, 2012. – 290 с., ил.

ISBN

Книга молодого философа, культуролога, эссеиста, сценариста и кино-режиссера Натэллы Сперанской состоит из серии метафизических, философских, культурологических эссе в сочетании с театральными пьесами и кино-сценариями. Восходящая звезда современной российской радикальной мысли рассматривает широкий спектр тем - от платонизма до трансгрессивного опыта, от Радикального Субъекта до Четвертой Политической Теории, от живописи Филонова до театра Арто, от анализа прозы Мамлеева до разбора дадаистской поэзии раннего Эвола, от гностических сюжетов до авангардных манифестов в едином философском и культурологическом ключе, полнокровно проживая каждый головокружительный тезис.

**ББК 87**

В оформлении использована фотография  
Alexander Stirling Calder - The Star, sculpture (1914)

© Натэлла Сперанская, 2012

## СОДЕРЖАНИЕ

### Часть I. Философия, искусство, политика

Радикальный Субъект и начало эсхатологического гнозиса. Предчувствие Новой метафизики . . . . .	7
Théâtre de la Cruauté «Аполлуон». Квадратура круга. Театральные эксперименты с пространством . . . . .	24
«Жестокий театр» как практическое исследование имажинэра . . . . .	36
Трансгрессивный опыт Жоржа Батая . . . . .	59
Жорж Батай и Четвёртая политическая практика. . . . .	79
Эрос Бога. Образ Бога. Начало эрософии . . . . .	89
Преступление солнца . . . . .	119
Время королей прошло . . . . .	127
Ne varietur . . . . .	132
[Анти] духовность искусства. К новому методу . . . . .	159
Испытание адом. Размышления о новом романе Юрия Мамлеева «После конца». . . . .	169
Арт-Салон «Бронзовый век». Манифест. . . . .	172
Pittura metafisica. Обнажённый демонизм вещей . . . . .	174
«Пир королей» Павла Филонова . . . . .	179
Четвёртая Политическая Теория создания Платонополиса. . .	189
Политический платонизм в современной России. . . . .	193
Теургическая доктрина нерастворимости . . . . .	215

### Часть II. Пьесы и сценарии

Беседа бессмертных, или Тёмная сестра (пьеса). . . . .	229
Постановочный план спектакля «Жизнь человека» (по пьесе Л.Андреева) . . . . .	238
«В тени Аполлиона» (киносценарий). . . . .	256

Библиография . . . . .	286
------------------------	-----



## Часть I

**Ф**илософия

**И**скусство

**П**олитика



# РАДИКАЛЬНЫЙ СУБЪЕКТ И НАЧАЛО ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОГО ГНОЗИСА

## На подступах к Новой Метафизике

Мы ни на минуту не должны забывать, что живём в эпоху парадигмального сдвига, и если уже при переходе от Премодерна (эпохи Традиции) к Модерну (Новому времени), мы вынуждены констатировать начало процесса десакрализации и, разумеется, деонтологизации, то в нынешней ситуации, в условиях Постмодерна, сакральность и вовсе превратилась в симулякр, в копию без оригинала; таким образом, в наши дни уже не может идти никакой речи о сакроцентричной реальности.

Тотальная десакрализация, которой был Модерн, привела исторический процесс в точку, где «Бог умер», и заключение Ницше становится приговором целой эпохе. Превращение мира в бездуховную пустыню, образование зияющих пустот и руин, проходило в несколько стадий. Началом наблюдаемого нами кошмара стал «разрыв онтологического характера, вследствие которого из человеческой жизни исчезли все реальные связи с трансцендентностью», как пишет Юлиус Эвола в своём труде «Оседлать тигра». Так были заложены предпосылки предсказанного Фридрихом Ницше «европейского нигилизма». Мир вступил в рационалистическую стадию, подчинившись «человеческому, слишком человеческому»: человеческому долгу, человеческим принципам, человеческой морали. Далее, констатирует Эвола, появляется социальная этика, основанная на соображениях практического, утилитарного толка, вслед за чем наступает полное торжество нигилизма. Бог, оставивший этот мир, не нужный этому миру, есть «отчуждение Я»; вспомним слова Батая, написанные им во «Внутреннем опыте»: «Бог есть отпадение моего Я от Бога. Бог настолько мёртв, что только удар топора может дать знать о его смерти». Ещё один приговор. Но кому? Миру, человеку

или... может быть Богу? В эпоху Постмодерна уже неясно, кого можно приговорить, поскольку никого попросту не осталось.

Человек в эпоху Постмодерна становится жертвой тех разрушительных процессов, что стремительно его обезличивают, лишая последней возможности сопротивления. Экзистенциальный кризис, с которым он сталкивается, выявляет посредством травматического опыта, человек *какого типа* бьётся в темнице последнего века. Юлиус Эвола говорил о людях особого склада, которые, признавая, что в этом мире больше нет, и не может быть никаких опор, поворачиваются лицом к мраку современности, отныне находя опору только в себе самих. Такие люди, по мнению Эволы, принадлежат другому миру. Это «позитивные нигилисты», прошедшие испытание «смертью Бога»: *«Степень силы воли измеряется тем, насколько человек может позволить себе обесмыслить вещи, насколько он способен выдержать жизнь в мире, не имеющем смысла»*. Отделённый от своих корней человек попадает во власть экзистенциального страха: оставленность, покинутость, присутствие в мире, где бога нет, наедине с самим собой, вызывают мысли об обрётённой свободе, которая так развязала человеку руки, что они стали предательски дрожать. Человек привычно ищет опору во внешнем мире, превращая в подмогу, в костыль все, на что проецируется его мысль о спасении и, прежде всего, на Бога. Сверхчеловек Бога не ищет – он стремится его победить. Но мы поступим равно как Эвола, разграничив два понятия *«сверхчеловек»* и *«посвящённый»*. Первый описывается мыслителем как «крайнее и проблематичное увеличение мощи вида «человек». В отличие от него, посвящённый не является человеком вообще, поскольку кардинально изменяет свой онтологический статус (т.е. речь идёт о «больше, чем человеке» и «более не человеке»). Это *Радикальный Субъект*, чья воля к власти или, пользуясь понятиями Новой метафизики, *постсакральная воля*, утверждает его трансцендентность, не образуя никаких связей с бытием как таковым, включая его сакральные (если они вообще могли остаться) аспекты. Эвола приводит слова Жана Мари Гюйо, наилучшим образом иллюстрирующие описываемое нами положение: *«Авторитарные метафизики и религии это детские помочи; настало время научиться ходить самостоятельно... Мы должны найти откровение в нас самих. Христа больше нет - пусть каждый из нас станет Христом для*

*себя самого, пусть он обращается к Богу как захочет и как сумеет, или пускай даже отрицает Бога». Нам вспоминается один образ, приводимый Августом Стриндбергом<sup>1</sup>: человеку является видение распятия без Распятого и, теряясь в догадках, он обращается к доминиканцу с просьбой истолковать этот образ. Доминиканец ответил ему: «Ты не хочешь, чтобы Он за тебя страдал; тогда страдай сам!»*

Вся современная западная цивилизация – это мир, где ницшеанский приговор «Бог умер» выражает себя в символе распятия без Распятого. Мы стоим у пустого креста, с которого никто не взывает к Отцу.

*«Но как Причина позволила следствиям оторваться? Как Бог дал себя убить? Как сакральное согласилось удалиться? Ведь нет инстанции высшей, чем высочайшее...»* - задаёт вопросы Александр Дугин в «Приложении: Новая метафизика в ситуации Постмодерна». И ответ не просто удивляет – он способен повергнуть в шок, заставив мыслить на ином, качественно более высоком уровне, ибо для того, чтобы приблизиться (но только приблизиться) к пониманию, *каким образом, почему, зачем* «тайная высочайшая инстанция, которая выше, чем самое высокое, издала декрет о векторе десакрализации», добровольно устремившись на самое дно бытия, уже недостаточно мыслить, как человек. Человек, вздрагивающий от собственных мыслей. Мы вынуждены говорить о Постмодерне по причине его глубинной связи с Новой метафизикой. Перед нами есть два пути, и мы должны сделать выбор: или мы говорим о Новой метафизике или не произносим ни слова. Молчание – единственно возможный путь для человека, не способного или не желающего преодолеть свою ограниченность. Говорить о Новой метафизике вправе только «победитель Бога и ничто». О ком идёт речь? О новом акторе Постмодерна. Об *иницированном в конце мира*, о Радикальном Субъекте.

Но возможна ли инициация в нашу эпоху разложения? Может ли ещё человек рассчитывать на получение подлинного посвящения? Один театральный режиссёр произнёс глубокую, на мой взгляд, фразу: *«Посвятить можно только того, кто уже посвящён»*. Итак, мы

<sup>1</sup> Речь идёт о пьесе «На пути в Дамаск». Стриндберг А. Избранные произведения, тт. 1-2. М., 1986.

ставим вопрос о возможности инициации в современном мире. Будучи солидарным с мнением Рене Генона, Юлиус Эвола, тем не менее, допускал возможность самоинициации, имеющей место в редчайших случаях (например, вследствие экзистенциальной травмы). Огромное количество организаций, рассеянных по всему миру, имеют в своём арсенале посвятительные ритуалы, что ни в коем случае не является показателем их непосредственной связи с Традицией. Скорее, всё с точностью до наоборот. Эвола упоминает о закрытых структурах, возможно, сохранивших эту связь; в частности он ссылается на Генона, который писал о группах посвящённых гностиков, в состав которых входили 13 человек; внутри этой организации существовало строгое правило: новый адепт мог быть принят только в случае смерти одного из 13 посвящённых. Необходимым условием посвящения является прикрепление к традиционной регулярной структуре, в противном случае, мы имеем дело с контринициацией – жалким, но искусным перевёрнутым дублем подлинного посвящения, традиционно включавшего в себя Малые (возвращение к примордиальному, «райскому» состоянию) и Великие (путь от земного рая к раю небесному, тропа «теозиса») Мистерии.

Мы стоим на обломках мира, люди среди руин, пленники десакрализованной современности, и если мы давно и с полной уверенностью махнули рукой на проклятый Запад, устремив свой взгляд на Восток как на последнюю надежду, то сегодня можно прийти к выводу, что хищные лапы модернизации объели и этот оплот духовности. Расплодившиеся в неизмеримом количестве организации эзотерического толка заигрывают с мистицизмом, совершенно не отличая дух от души, что приводит к губительным результатам: в погоне за сиддхами, современный человек погружается в бездну психического, преувеличивая значимость визионерского опыта, совершенно не осознавая, что только чистая *интеллектуальная интуиция* есть подлинная духовность, несравнимая с теми состояниями, что обыкновенно считают «высшими». О смешении психического (душевного) и духовного Генон пишет следующее: *«Психические состояния, в действительности, ничего не имеют ни «высшего», ни «трансцендентного», потому что они составляют только часть индивидуального человеческого состояния. Когда мы говорим о высших состояниях бытия, без всякого злоупотребления словами, то*

мы под этим понимаем исключительно сверхиндивидуальные состояния». Духовная реализация, происходящая при посвящении, имеет «внутренний» характер, её можно сблизить с «энтазом», интроспективным самосозерцанием. Энтаз (έντασις) означает «вхождение внутрь себя» (неологизм, принадлежащий М.Элиаде) в отличие от «экстаза» (έκστασις), который представляет «выхождение из себя». Можно задаться вопросом, каково основное отличие посвященного от обычного человека? Посвящённый становится посвящённым через «разрыв уровня», то, что Юлиус Эвола обозначил как *la rottura del livello*.

Опыт «разрыва» имеет фундаментальное значение. В «Философии Традиционализма» Александр Дугин пишет: *«Совершенно неважно, считал Эвола, получил ли человек виртуальную инициацию или не получил - гораздо важнее и принципиальнее то обстоятельство, имеется ли реальный опыт разрыва, la rottura del livello, или этого опыта нет. И этот опыт как раз и является подлинным, несмываемым, не выдаваемым ни в одном ордене, ни в одной ложе, ни в одной конфессии мандатом подлинного духовного крещения, поскольку без опыта разрыва любые регалии и градусы, демонстрация любых хартий и документов, полученных в самых аутентичных инициатических и религиозных орденах, остаются лишь обещанием, кредитом, конвенцией»*. Прошедший этот страшный и определяющий опыт, становится «дифференцированным», обособленным человеком, находящимся «над» бытийной сферой и царящими в ней человеческими законами и принципами (примером такого человека был Евгений Головин). Как правило, человеческие существа воспринимают область онтологии как нечто нераздробленное, не имеющее слоёв (уровней), и эта мнимая целостность заставляет их наделять макрокосм статусом «всего во всём», однако в области нашего существования наличествуют уровни. Но что такое уровень, и каким образом нам прийти к верному о нём представлению? Подробное объяснение мы находим у Александра Дугина: *«...нам необходимо не абстрактно, не только на уровне схем, но жизненно, бытийно, всем нашим существом всю сферу, весь поток нашего существования и существования мира схлопнуть, спрессовать, превратить в плоскость»*. Трансформация шара бытия в плоскость, иначе говоря, превращение его в уровень – это акт невыносимого, почти сверх-

человеческого напряжения, ибо требует отречения от всего, что беспрекословно воспринималось, как аксиоматическое, бесспорное, надёжное. Теперь то, что было полнотой, вдруг обнаруживает свою незавершённость, незаполненность, недостаточность. Мир всё ещё огромен, *но теперь это огромная ложь*. Первый шаг к инициации сделан. Подозрение об альтернативе так называемой реальности становится причиной тотального разрыва с разоблачившим себя «всем во всём». Человек, переживший «опыт разрыва», строго говоря, перестаёт быть человеком.

В тех условиях, в которых мы имеем несчастье находиться, сакральное почти исчезло из макрокосма. Бог оставил сей проклятый мир и диалог с ним более не возможен. Онтологические основы окончательно попораны. Но только с исчезновением сакрального становится вероятным появление «победителя Бога и ничто». Теперь мы действительно вплотную подошли к новой метафизической концепции Александра Дугина – *Радикальному Субъекту*, который заявляет о себе посредством *постсакральной воли* как «абсолютного утверждения своей собственной трансцендентности» и порождает *невозможную реальность*, которая представляет собой манифестацию его царства. Сакральное, исчезая из мира, приводит его к самой настоящей трагедии, чудовищной онтологической катастрофе, - смерть создателя «ничтожит» творение, лишает его всякого смысла. Не царство Бога на земле, но воцарение «европейского нигилизма» делает возможным появление Радикального Субъекта, приходящего как носитель смерти, утверждающий *своё* царство; убийца, каратель, Ангел-Истребитель, являющий ценность человеческой жизни в момент её уничтожения.

В книге «Радикальный Субъект и его дубль» Александр Дугин пишет:

*«Когда Ницше сходил с ума и представлялся Дионисом, он также воображал себя крупнейшими преступниками своего времени. «Я - Прадо Я – Шамбиж», - писал он друзьям в приступе последнего безумия. Эта идея ипостаси убийцы, возвращающего человеку вкус жизни – фундаментальная функция Радикального Субъекта. Он даже не воин, воин – более плебейская вещь. Тут же – холодный, неперсонифицированный, неоплаченный никем, немотивированный убийца. Ангел-Истребитель. Грозный Ангел». Разбиение «скорлуп»,*

клипотической мерзости, в которую превратились люди униженно-го отсутствием вертикального измерения мира, - что угодно, только не человеческий инстинкт убийцы, требующий немедленной реализации. Радикальный Субъект – «не-человек», к нему неприменимы никакие человеческие категории.

*С появления Радикального Субъекта начинается эсхатологический гнозис, сведение совокупности циклов к точке Абсолютного Конца.*

Ницшеанский Заратустра утверждал, что «человек есть то, что должно превзойти». Философ Гейдар Джемаль, к которому мы ещё вернёмся, говорит о борьбе между *бытием* и *сознанием*. *Бытием как с возможностью манифестации* и тем единственным, что можно спасти – сознанием, «скважиной в двери, в которую вставляется сакральная Ключ». По его мнению, и Мессия-Христос, и пророки, являющиеся в мир, находились на стороне Сознания. Всё, что, так или иначе, поддерживает и формирует бытие как таковое, соотносится с сатаной, которому противостоит *Новый Интеллектуал*. Он более не полагает сатану метафорой, ибо тот воспринимается им как объективная реальность, оппонент, переставший быть чем-то абстрактным. Тайна абсолютной жизни заключается в объявленном противостоянии сознания бытию. Здесь уместен разговор об онтологической враждебности, ибо Новый Интеллектуал (концепт, предложенный Гейдаром Джемалем), проходя искус «пяти отречений» (от человека, от общества, как Тени сатаны, от власти, от бытия, от блага), должен преодолеть, выбросить, говоря жёстче, *убить человека* как самостоятельную ценность, ибо «человек» никогда не был целью, но лишь мостом, инструментом, который в ряде случаев оказывается вовсе непригодным. По словам Джемалья, *«Человек есть тот камень преткновения, вокруг которого ведутся страшные интеллектуальные бои, и который для самого человека является сверхвременем»*. Этого человека строго необходимо «положить на лопатки» и перейти на кардинально иной уровень. Возникает вопрос: не является ли Новый Интеллектуал, очевидно претендующий на роль нового актора этой эпохи, очередным симулякром? Это подозрение главным образом основывается на осознании того, что мужское начало, как сказано в «Тамплиерах Иного», полностью покинуло современный мир. Там, где не осталось героев, можно ли ожидать преодолеваю-

щих искус «пяти отречений»? Там, где торжествует трагедия, вправе ли мы надеяться на появление воина, готового покуситься на всё «человеческое»? Сегодня мы также должны признать несостоятельной и антропологическую концепцию «политического солдата», дабы не оказаться окружёнными симулякрами, «полыми людьми» Элиота. Говоря о политической пост-антропологии, Александр Дугин предлагает ввести новую фигуру, а именно ту, что станет выражением Радикального Субъекта в сфере политического. Прежде чем мы придём к довольно неожиданному концепту, обратимся к трудам Карла Шмитта, чтобы дать определение «политического».

Шмитт указывал, что чаще всего определение «политического» имеет негативный смысл. Но что мы должны понимать под «политическим», что есть «политическое» и чем оно не является? Политика есть судьба и уже поэтому – неизбежна. В известной работе Шмитта мы читаем: *«Определить понятие политического можно, лишь обнаружив и установив специфически политические категории. Ведь политическое имеет свои собственные критерии, начинающие своеобразно действовать в противоположность различным, относительно самостоятельным предметным областям человеческого мышления и действия, в особенности в противоположность моральному, эстетическому, экономическому. Поэтому политическое должно заключаться в собственных последних различениях, к которым может быть сведено все в специфическом смысле политическое действие. Согласимся, что в области морального последние различения суть “доброе” и “злое”; в эстетическом - “прекрасное” и “безобразное”; в экономическом - “полезное” и “вредное” или, например, “рентабельное” и “нерентабельное”. Вопрос тогда состоит в том, имеется ли также особое иным различениям, правда, не однородное и не аналогичное, но от них все-таки независимое, самостоятельное и как таковое уже очевидное различение, как простой критерий политического, и в чем оно состоит».*

Итак, мы подходим к критерию, а значит, экстрагируем из онтологической сферы понятия «друга» и «врага». Без чёткого их различия «политического» попросту нет и быть не может. «Политическое» возникает лишь там, где оно установлено. Наличие «врага» предполагает постоянную концентрацию сил, не допускающую никакого

расслабления. Противостояние «врагу» не как некоей метафоре, а как объективной реальности, есть главный стимул для «политического». «Политическая противоположность - это противоположность самая интенсивная, самая крайняя, и всякая конкретная противоположность есть противоположность политическая тем более, чем больше она приближается к крайней точке, разделению на группы “друг - враг”», – пишет Шмитт. «Враг» здесь понимается не как некий индивид, противник, но как совокупность людей.

В своём докладе на тему пост-политической антропологии, Гейдар Джемаль выразил мысль о необходимости противостояния Левиафану, тени саганы на земле, понимаемому как общество. Но противостояит ему не одинокий герой, ибо там, «где двое или трое во имя моё, там и Церковь моя», и мистерия абсолютной жизни открывается в противостоянии сознания бытию и превращении экклесии в Воинство Господа. При этом нельзя избежать разговора об уже упоминаемой нами концепции «политического солдата», появившейся ещё в 30-е годы прошлого столетия. Её основным отличием от концепции обычного солдата является тот факт, что политический солдат убивает и умирает за политику, в то время как обычный солдат делает это по приказу. Прошёл 20 век, когда люди, по точному предсказанию Фридриха Ницше, убивали друг друга за идеи. Точка была поставлена в 45-м. В наши дни мы можем говорить только о симулякре политического солдата, квазиполитическом солдате, эйдолоне. Тем не менее, Гейдар Джемаль говорит о *превращении политического солдата в солдата теологического*, полагая, что для данной реализации необходимо появление Нового Интеллектуала. В связи со всем сказанным интересна идея Александра Дугина, согласно которой *«возвращение теологии в политику есть в первую очередь пришествие симулякра теологии в симулякр политики. И лишь во вторую – столкновение теологии с симулякром в сфере политического»*, это в известной степени противостояит мнению Гейдара Джемалья о возможности появления теологического солдата.

Государство, по Шмитту, было высшим проявлением «политического» и, по сути, отождествлялось с Богом, но следует особо отметить то, что по отношению к будущему Шмитт говорил о тотальном (не «тоталитарном», как считают многие) государстве, подразумевающим «идентичность государства и общества».

В эпоху Постмодерна речь должна идти уже не о политике, а о пост-политике и переходе от политической теологии Карла Шмитта к *политической ангелологии* Александра Дугина и его концепции «*Ангелополис*» (от греч. Polis – город-государство) или «город Ангелов».

Пока бытие (равно как и «благо») не воспринимается оппозиционно сознанию, пока эта концепция не будет осознана как ложная и абсолютно анти-духовная, пока далёк приход к решающему теологическому антигуманизму, мы будем иметь дело с «человеком» как лишним придатком, «трупом», который мы волочем за собой вместо того, чтобы сбросить в ближайшую канаву. Без этого акта освобождения невозможно служение чистому сознанию.

Но что служит чистому сознанию? И чем является само чистое сознание? Не упираются ли эти непростые вопросы в один не менее сложный, а именно: *что есть Я?*

Прежде чем мы осмелимся выдвинуть ту или иную гипотезу, спросим себя, не совершаем ли мы роковую ошибку, наделяя абсолютным статусом то, что временно, преходяще? Мы предлагаем обратиться к философскому труду «Судьба бытия» Юрия Мамлеева и его *Религии «Я»*.

Изначальное Знание, которым он обладает, Юрий Витальевич Мамлеев назвал Утризмом «Я», *Религией Внутренней Реальности*, объектом поклонения которой является само «Я» человека. На фронтоне дельфийского храма, посвящённого богу Аполлону было написано «*Nosce te ipsum*» («Познай самого себя»); Юрий Мамлеев выделяет две сферы «Я»: «Я» данное, то есть, «Я» - настоящее, уже известное человеку и «Я» - будущее, Истинное Я, что раскрывает себя в «Я» - Абсолютном. Первое «Я», согласно Мамлееву, есть проявление Духа. Собственно, это «Я» и является объектом поклонения; достигая иных, более высоких ступеней развития, «Я»-данное становится «Я»-будущим. Как писал Фридрих Ницше: «*В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он переход и гибель*». Глубинная трансформация «Я»-данного в «Я»-будущее или Истинное Я, означает достижение онтической автономности, иными словами, независимости сознания и имманентного времени (как сущности сознания) от времени и пространства макрокосма. Истинное «Я» полагается Единственной Реальностью, что приводит нас к осознанию «бессмысленности понятия о Боге,

как отделенной от Я реальности». По Мамлееву, тело, как низшая ступень «Я», может быть абсолютизировано, пронизано лучами «яйности». Концепция «реальности» у Юрия Витальевича имеет отношение исключительно к единственному объекту поклонения и веры, то есть, к «Я», поэтому *весь мир, всё, что не есть «Я» определяется как «существование несуществования»*. Мы сталкиваемся со своеобразным дуализмом: Я и Не-Я, Реальности (Я) и Небытия (Мир, «существование несуществования»), неизбежно приходя к солипсизму (*solus-ipse-sum*), однако солипсизм Мамлеева «самобытен»:

1. *Не опасайтесь безумия в любви к Себе, ибо то безумие, которое делает безумным, идет от мира. Безумие в любви к Себе - единственное безумие, которое благодатно.*
2. *Оно благодатно еще потому, что жизнь для Себя (и любовь к Себе) есть постоянное разрушение мнимой реальности мира.*
3. *Помните, что единственное, от чего невозможно отчуждение - от собственного Я. (И это одна из великих тайн, которая стала непосредственной.)*
4. *Торжество Я может быть понято (в одном плане!) как расширение реальности Я. Расширение, или точнее качественное (как самоощущение отличается от самосознания) усиление его реальности, воздвижение на новую иерархическую ступень.*
5. *В религии Я (частично благодаря моменту солипсизма) нет разницы между индивидуальным и абсолютным. На собственное Я возлагается, таким образом, бремя Абсолюта и трансцендентного. Точнее, оно слито с этим бременем.*

Несомненно, будет грубой ошибкой допустить, что «трансцендентный нарциссизм» тождествен вульгарному эгоизму, поскольку последний абсолютизирует внешние аспекты индивидуальности, что приравнивается, согласно Мамлееву, к предательству по отношению к «Я» Высшему.

В индуистской метафизике, в частности, в учении Веданты, нет никакой пропасти между Я Высшим и Богом; можно сказать, что человек как таковой есть «земной бог», низшая ступень божества, «бог, заключённый в телесную оболочку». Вновь повторяя слова Ницше, человек есть *Übergang* или *Brücke* - от, собственно, «человека» к «Богу» - в процессе, называемом «Богореализацией» (или «реализацией Абсолюта»). Юрий Мамлеев подчёркивает, что вос-

точная Метафизика изучает подлинную Реальность, но никак не то, что обыкновенно за неё принимают, основываясь на глубочайших заблуждениях ума, подвластного Великой Иллюзии. Хотелось бы акцентировать внимание на том, что источником этой метафизики «является глубинный, накопленный за тысячелетия метафизический опыт и знания (а не только Откровение), знания, основанные не на рационализме, а на сверхрациональных способностях человека». Просим Вас обратить внимание именно на упоминание об «опыте» и «знании», ибо мы делаем шаг к философии Гейдара Джемалья и его фундаментальному труду «Ориентация-Север» с намерением рассмотреть проблему *Реальности и Абсолютного*.

Имеет ли реальность абсолютный статус? Отвечая утвердительно, мы неизбежно приходим к выводу об эфемерности Духа. Отрицание же будет означать, что Дух вечен и оппозиционен реальности, которая, вне всяких сомнений, не является абсолютной. Как пишет Гейдар Джемаль: «...сама позиция независимости духа от реальности уже указывает на то, что реальность не абсолютна».

Реальность *переживаема*, она есть «тотальное выражение принципа переживания», представленного тремя модусами: сознанием, знанием и опытом. Итак, Дух абсолютен, реальность – релятивна и, по причине того, что она «детерминирована принципом переживания, абсолют предполагает в отношении себя простое и чистое отсутствие переживания». Гейдар Джемаль приходит к выводу, что *абсолют представляет собой Всецело Иное, никак не связанное с реальностью, погружённой в профанический сон*. В рамках данной философии опыт представлен как «внутренний субъективный вкус онтологической ситуации», как то, посредством чего проявляется сознание, тогда как знание представляет собой «частное и относительное проявление сознания, присущее определенному слою реальности». Перед живыми существами встаёт следующий выбор: обыкновенное прекращение существования при условии дальнейшего растворения в стихии неопределённости бытия или обретение опыта «немотивированного ветра, как своей истинной причины», то есть освобождение от *substantia* и, разумеется, обретение подлинного бессмертия. Но ни бессмертие, ни, тем более, естественная смерть, не имеют никакого отношения к пробужденности, как отмечает Гейдар Джемаль. Сама жизнь не заинтересована в перспективе

пробуждения, тяготея ко всё более глубокой форме гипноза, «майавического сна».

*«Абсолют является ИНЫМ не только по отношению к полноте реальности, но и по отношению к ее нищете. Это означает, что «простое уничтожение реальности не ведет к абсолюту».*

Латиноамериканские метафизики, в частности, Нимрод де Росарио высказывают мысль, что пребывание микрокосма в трансцендентном времени обусловлено тем, что все его внутренние движения синхронизированы с движениями макрокосма, что делает подлинную пробуждённость невозможной; сознание должно десинхронизировать макрокосм и осуществить тотальный разрыв с трансцендентным временем. Ещё раз: атомные, биологические и психофизиологические часы микрокосма строго синхронизированы с космическими часами, регулирующими движения сущего как универсальные закономерности разума. Для того чтобы восстать из сна, нужно осуществить разрыв, выход или, если хотите, «гностический скачок». Гейдар Джемаль настаивает на том, что *«пробужденности предшествует сознание иллюзорности разума»*, разума, чья противоположность безумию является фикцией. Философ идёт значительно дальше, высказывая мысль, что разум есть проявление космического сна. Особенно значимы следующие слова: *«Инстинкт духовного рождения угадывает именно безумие как истинную подоплеку реальности. Разум же есть не что иное, как гипнотическая цензура, навязанная бытию».*

Джемаль утверждает преодоление разума, настаивая на реализации «внеразумности», что в конечном итоге означает *«обладание изначальным безумием, как своей внутренней силой».*

Очевидно, что концептуальное осмысление «Реальности» и «Абсолютного» Гейдара Джемалья не тождественно осмыслению Юрия Мамлеева. Для второго реальность абсолютна, в то время как первый убеждён в её релятивности. И даже более: Джемаль бросает вызов категории «реальности», а вместе с ней и «бытия», отличая их от Всецело Иного.

Человек есть поэт-изгнанник, брошенный в некое «Между», как сказал Мартин Хайдеггер о загадочном Гельдерлине. И человеку необходимо найти точку оппозиции, которой, вне всяких сомнений, может стать *Север*.

*«Время Севера наступает. Тысячелетие Севера наступает».* Мы не зря цитируем здесь поэта, утверждавшего, что в новом тысячелетии [Севера] вся власть окажется в руках философов. Нордических философов, что придут с Севера.

Традиционно Север связывают с идеей Центра, символом которого выступает Свастика, а также с идеей Света, однако мы встречаем противоположный взгляд в «Ориентации-Север» Гейдара Джемаля. Согласно философу, *«Идея севера противоположна идее центра»*, ибо последний представляет «средоточие всех возможностей», тогда как север есть «полюс невозможного». Завершается книга неожиданным утверждением: *«В небе севера отсутствует свет»*. Движение вверх, направление к Полюсу, осознанный выбор Вертикали – стремление вернуться к Первоисточнику, на Духовную Прародину. Для Джемалю это «путь с закрытыми глазами», путь, отрицающий опоры, мысль о спасении, и в конечном итоге, - само бытие как «следствие некоего насилия над НИЧТО». Да, здесь отсутствует Свет в привычном понимании, ибо Свет, о котором можно помыслить, но нельзя описать, ЧЕРНЫЙ. Свет, не[умо]постигаемый на пороге Инобытия, именно черный. Но следует ли искать его вверху, как пишет Анри Корбен, или же, согласившись с Джемалем, отринуть навигацию, признав, что «в объективной реальности ничто не указывает на север», и на этом пути «поиски ориентиров бесполезны»? Ни вверх, ни вниз, ни внутрь, ни наружу, ни вперёд, ни назад – *закрывать глаза* и вернуться к опыту потерянности. Корбен указывает на различие между Тьмой как таковой и тем, что называют Чёрным Светом:

*«Уже в мистических повествованиях Авиценны устанавливается явное различие, обусловленное вертикальной ориентацией, между «Тьмой на подступах к Полюсу» (Божественная Ночь сверхбытия, непознаваемого, начала начал) и Тьмой, представляющей крайним западом Материи и небытия, где заходит и скрывается солнце чистых Форм».*

Чёрный свет есть цвет высшей ступени восхождения Светового Человека, Совершенной Природы, Вожатого Мудреца, невообразимое для земного человека сплетение света и тьмы, и непреложная истина Светоносной Ночи и Тьмы Полудня - для человека нордического.

Восток, космический Норд, духовный полюс, небесная земля Хуркальи – ориентир, что, по словам Корбена, был известен ещё орфическим мистам, есть путь вверх, ввысь, - Вертикаль, порог инобытия, и сколько смелости, сакральной дерзости и безумия нужно для признания того, что подлинная сила не нуждается в опорах, и, развязав все узлы, отправиться к полюсу невозможного – не к Центру, где «реализуется принцип растворения», но туда, где «замерзает и останавливается вселенский жизненный ток!» Ни вверх, ибо сие есть апелляция к принципу отцовства, и тем более, ни вниз, ибо это есть обращение к принципу материнства. Но это также не движение внутрь, не поиск и постижение совершенного «Я», которое одновременно есть познание сути самого вертикального восхождения, направления к Полюсу. «Путь на север есть путь с закрытыми глазами» - и этим сказано всё.

Несомненно, мы можем говорить только о духовидческой географии и ни о чём более. Искомый Север не следует искать на карте. Возможно, прозвучит парадоксально, но его вообще не следует искать. Как можно найти область Небытия, где иссякает Тьма, а время становится вечностью?

Пришло время сказать несколько слов о нахождении Радикального Субъекта. Радикальный Субъект, пребывая «в центре круга, в центре общества, в центре человека», не совпадает с этим кругом, и в этом его фундаментальное отличие от «субстанции центра». Логично предположить, что раз Радикальный Субъект покидает центр, он оказывается на периферии. Да, это так, но и с периферией не происходит никакого слияния. *Радикальный Субъект никогда не находится там, где мы его ищем.* Особенно это справедливо в отношении парадигмы постмодерна, а она-то и интересуется нас больше всего, потому что имеет глубинную связь с Новой метафизикой. Перемещаясь по парадигмальным лабиринтам, Радикальный Субъект не утрачивает себя, не подвергается никаким изменениям и воздействиям. «Если все рассыпались, рассеялись, прильнули к экрану, то Радикальный Субъект остался таким же собранным, как и был», - пишет Александр Дугин. Своим появлением Радикальный Субъект бросает вызов этому окончательному изуродованному, извращённому миру, лишённому вертикального измерения.

Святой Максим Исповедник в «Недоуменных вопросах к Фаласию о Святом Писании» настаивает на «благом молчании» о доктрине *апокатастасиса*, поскольку толпа не способна постичь всей её глубины. Мы обращаемся к богословскому понятию «апокатастасис» (греч. *ἀποκατάστασις* — возвращение в прежнее состояние, восстановление) как к содержащему намёк на концепцию Радикального Субъекта; здесь и сейчас нас интересует *«конечное спасение» гностического дьявола*, которое, как говорится в «Тамплиерах Иного», «состоит в радикализации и трансцендентализации абсолютного зла, а не отказ от него, как от плода своих рук, лежащего во зле». Комментируя труды Святого Максима Исповедника, фон Бальтазар подробно останавливается на фрагменте, в котором рассказывается о двух деревьях Рая. По мнению фон Бальтазара, автор тайно обращается к толкованию, данному Оригеном, где он рассматривает «двойное дерево» как символический прообраз распятия и приходит к неожиданному выводу — крест является «двойным», потому что на нём был распят не только Христос, но и «дьявол со всем своим воинством». Климент Александрийский утверждал всеобщий характер апокатастасиса и учил тому, что спасен будет даже дьявол. По мнению блаженного Иеронима, *«сами демоны и князья тьмы, если пожелают обратиться к добру в каком-то мире или мирах, становятся людьми и таким образом возвращаются в первоначальное состояние. Претерпевая же в человеческих телах то или иное время наказания и мучения, они вновь обретают достоинство ангелов»*. Таким образом, мы заключаем, что человек представляет собой переходную стадию, мост, «чистилище», через которое происходит возврат к началу. Не можем ли мы допустить, что, принимая данное положение, стоит говорить о явлении гностического дьявола, его «вочеловечивании» с целью возвращения к состоянию предпадения, пред-проклятости? Не вступит ли сам сатана в «темницу» человеческой брэнной плоти, чтобы сделать темноту ещё темнее, представ как «Абсолют зла» перед приходом Радикального Субъекта и его Царства, Невозможной Реальности?

Мы живём в условиях трагедии. Трагедии с эпитетом «преодолимая», поскольку именно в её преодолении и заключается условие возникновения Невозможной Реальности. Первым шагом должно стать принятие фундаментальных принципов Новой Метафизики.

Исчезновение из бытия мужского начала, остро переживаемое как подлинная трагедия, также может обрести эпитет «преодолимого». Преодоление заключается в возникновении иной мифологической фигуры, манифестации анти-онтологического Радикального Субъекта. Что представляет собой его манифестация? *«Радикальный Субъект есть корень и причина всего мифологического фаллицизма. Он есть трансцендентный мужчина, мужчина по преимуществу. Но он вступает в мифологию не через нисхождение до ее уровня, не через нисхождение до ее уровня, но через ее возвышение до него самого или, иными словами, через полное растворение всей мифологии. Радикальный Субъект не облачается ни в форму создателя, ни в форму хранителя, ни в форму воина. Он облачается в свою собственную форму, но являясь абсолютно сверхформальным, он не облачается ни в какую форму. Его парадоксальное явление в космосе не требует никакой космической маски и не обусловлено ничем».* («ТИ»). Необходимо забыть о какой-либо реставрации сакрального и даже намёках на неё, - появление Радикального Субъекта возможно только при условии абсолютного исчезновения сакрального как оно есть. Сама постсакральная воля, пробуждающая Радикального Субъекта, возникает лишь там, где высохли все сакральные реки, и пустыня расширилась до размеров вселенной. Мы сказали, что современная цивилизация представляет собой мир, где ницшеанский приговор «Бог умер» выражает себя в пугающем символе распятия без Распятого. Но кем мы являемся в этом мире? Традиционалистами без Традиции или, быть может, Распятыми без распятия – страдая за весь мир, брошенный в бездну Кали-юги? Так или иначе, мы бросили вызов этой эпохе, и пришли, чтоб увенчать её конец.

# ПРЕДЧУВСТВИЕ НОВОЙ МЕТАФИЗИКИ

## I

Термин *метафизика* (ср.-лат. *metaphysica*, из др.-греч. *τα μετα τα φυσικά* — букв. «то, что после физики»), первоначально используемый для обозначения 14 книг Аристотеля, ввёл систематизатор его сочинений, Андроник Родосский. Начиная со Средних веков, метафизика становится синонимом философии, понимаемой как высшая форма рационального онтологического познания, находящаяся в подчинении сверхразумному знанию. В эпоху Модерна или в Новое время, метафизика приближается к естествознанию и фундаментально меняет свой статус. Здесь мы сталкиваемся с возмутительным извращением смысла, поскольку предметом изучения естественных наук всегда являлась область природы (физика), в то время как метафизика даже этимологически<sup>1</sup> указывает на выход за её пределы.

## II

Французский мыслитель Рене Генон делал строгое различие между «метафизикой» и «философией». Метафизика рассматривалась им как сакральное, инициатическое знание, принадлежащее традиционному миру, тогда как философии Генон категорически отказывал в принадлежности к сверхчеловеческому уровню, считая её лишь, «любобвю к мудрости», дерзновенно заменившей собой саму мудрость.

## III

Этот антитрадиционный «кульбит» произошёл при парадигмальном переходе от Премодерна к Новому времени: на место метафизики приходит философия (псевдо-метафизика), рациональный ум заменяет интеллектуальную интуицию, чистое познание уступает

---

<sup>1</sup> Др.-греч. *τα μετα τα φυσικά* — «то, что после физики»

свои позиции гносеологии, теории познания. Западная цивилизация постепенно утрачивает свою метафизическую традицию, главными представителями которой были Платон и Аристотель.

#### IV

Следует сразу обозначить, что метафизика Аристотеля не есть метафизика в понимании Генона. Аристотелевское определение метафизики приводит нас к онтологии *par excellence*. Генон, в свою очередь, настаивал на её внеонтологическом, внебытийном статусе. Здесь выявляется некая неполноценность западной метафизики.

#### V

Метафизика относится к интуитивному знанию, но во избежание неверных толкований, потребуется отделить чувственную, субрациональную интуицию от интеллектуальной интуиции, которая *supra*-рациональна и сверхрассудочна. Последняя есть метафизическая «область вечных и неизменных принципов».

#### VI

Несмотря на универсальный характер метафизики как таковой, Генон употребляет эпитет «восточная», давая объяснение, что *«в тех условиях, в которых ныне обретается западный мир, метафизика здесь есть нечто забытое, в общем, пренебрегаемое и почти целиком утраченное, тогда как на Востоке она по-прежнему является предметом действительного познания. И если мы хотим знать, что такое метафизика, мы, стало быть, должны обратиться к Востоку»*<sup>1</sup>.

#### VII

Нужно подчеркнуть, что, к примеру, в Индии нет деления метафизической доктрины на «эзотерическую» и «экзотерическую». Иную картину мы встретили бы на Западе: Генон утверждал, что учение Платона (правильнее было бы сказать «инициатическое

---

<sup>1</sup> *Guenon R. La metaphysique orientale. P., 1939.*

знание»), истоки которого следует искать в пифагорейском Ордене, имело два уровня.

## VIII

Заметим, что в современном платоноведении даже существует так называемое эзотерическое направление (Тюбингенская школа), представители которого убеждены в наличии сокрытого, тайного учения Платона, передававшегося устно. Запад знал разделение доктрины, которое не было известно Востоку.

## IX

Возвращаясь к парадигмальному анализу и, соответственно, к семантическим искажениям, мы не сможем избежать указания на ещё один фундаментальный переход от эпохи Модерна к эпохе Постмодерна, когда на месте философии оказывается уже «псевдо-философия» или «пост-философия», представляющая собой карикатуру как на философию (псевдо-метафизику), так и на изначальное инициатическое знание. Появление бесчисленных нью-эйдж течений и обществ оккультного толка, далеко отстоящих от подлинного знания, говорит о том, что современный мир окончательно ввергнут в бездну и любые интеллектуальные волнения, претендующие на причастность к традиционной метафизике, за редчайшим исключением, являются всего лишь земной агонией перед неизбежным и скорым концом, казнью современного мира.

## X

Что последует за Постмодерном? Возвращение метафизики или нечто невообразимо-уродливого, превосходящего своей антитрадиционностью даже то профаническое ничтожество, что мы имеем сейчас? Словом, что нам следует ожидать от нового сдвига парадигм?

## XI

Обратимся к истории философии Мартина Хайдеггера, блестяще изложенной Александром Дугиным в книге «Философия Другого

начала». В реконструкции немецкого мыслителя, философия предстаёт как история Начал:

*Первое начало* – триада Анаксимандра, Гераклита и Парменида – ставило онтологический вопрос «Что есть бытие?» Хайдеггер подчёркивает, что в данной онтологии отсутствует небытие, должное пребывать внутри *фюзиса*, т.е. силы, приводящей бытие к наличию, как сущее. Александр Дугин пишет, что компенсацией за утрату различия *ничтожащей* стороны бытия в бытии как фюзисе стало появление *логоса*. Логоса, находящегося не внутри «фюзиса», где должно было располагаться ничто, но – вовне.

Философию Платона и Аристотеля, относимую Геноном к западной метафизической традиции, Хайдеггер называет *Концом в рамках Первого начала*. Здесь бытие более не соотносится с фюзисом, но становится идеей, что, по словам Хайдеггера, говорит об умалении его статуса.

Между философией Первого начала и философией Нового времени находится средневековая философия. Новое время Хайдеггер определяет как *Начало Конца*. В этот период субъект и объект занимают места логоса и фюзиса, отношение к миру становится более техническим. Эту эпоху завершает Фридрих Ницше.

## XII

Изначально неверно сформулированный вопрос о бытии в философии Первого начала заронил зерно обречённости всей западноевропейской философии, плоды которого появились в ночи нигилизма, когда о «смерти бога» стало возможно говорить вполне свободно.

На этом Хайдеггер, вопреки, казалось бы, очевидному выводу, не ставит точку, и говорит о *Другом Начале*. Он называет его *Ereignis* (букв. «событие»). Это начало является Другим, ибо «исправляет», дополняет Первое Начало, ничего не знающее о *ничто*. Вспомним, что теоретическую недостаточность западной метафизики Рене Генон видел именно в её ограничении сугубо онтологической областью. Александр Дугин пишет, что «бытие одновременно есть и не-сущее, небытие, ничто, а также то, что делает сущее не только сущим, но и не-сущим, то есть то, что *ничтожит*».

Другое Начало имеет дело с двумя (не взаимоисключающими) формулами: 1) бытие есть, 2) небытие есть. Таким образом, вся западноевропейская философия предстаёт как «прогрессирующее удаление от истины», от Ereignis. Когда Запад сделал выбор в пользу отказа от Ereignis, он обрёл себя на тотальное вырождение и абсолютный профанизм.

### XIII

Ранее был задан вопрос, что придёт на место псевдо-философии после нового парадигмального сдвига, и можем ли мы говорить о возвращении к метафизике как к подлинно инициатическому, внечеловеческому сакральному знанию?

Не совсем так. За Постмодерном не может быть «того же самого», круг вечного возвращения не удовлетворит мечтателей, но принесёт иное, а именно *Новую Метафизику*, предчувствием которой и был Ereignis Хайдеггера. Новое Начало не может быть ни чем иным, кроме как Новой Метафизикой, концепции которой мы открываем в учении о Радикальном Субъекте Александра Дугина, герметике Евгения Головина, Последней Доктрине Юрия Мамлеева и метафизике Гейдара Джемаля.

### Столкновение с Ничто

По мнению Хайдеггера, столкновение с *ничто* происходит посредством переживания экзистенциального страха, абсолютно отличного от обыкновенной боязни (философ подчёркивает разницу между die Angst и die Furcht). Именно экзистенциальный страх обнажает перед нами *ничто*, вызывая гнетущее неопишемое чувство. С ускользания сущего начинается открытие не-сущего, «того, чего нет», чистой стихии ничто, о котором мы не вправе даже спрашивать. Наука, предметом изучения которой всегда являлось сущее, овеществляет, опредмечивает задаваемый ею вопрос, тем самым оказываясь в подчинении у сущего. В поле научной деятельности не входит *ничто*, наука его просто не знает и не хочет знать. Предельно ясно, что, пытаясь дать определение *ничто*, мы начинаем считать его «чем-то», подгоняя под категорию сущего, коим *ничто*, безус-

ловно, являться не может. Хайдеггер заключает, что «как вопрос, так и ответ о **ничто** равно нелепы». О **ничто** нельзя даже мыслить – на том простом основании, что мыслить можно только о «чём-то». Размышляя о **ничто**, мы занимаемся его овеществлением, однако ничто не уподобляется вещи, ибо **ничто** не есть сущее. Переживая экзистенциальный страх, мы лишаемся слов, мы погружаемся в безмолвие, в неу**ничто**жимость парализующей нас тишины. Исчезает также любое «я», любое «ты», нет места признанию «мне страшно» - нет самого «меня», но есть «кто-то», избегающий идентификаций. Ergo: «В этой неопределённости и смятении остаётся одно только чистое здесь-бытие, которому более не на что опереться» (Хайдеггер). *Присутствие ничто утверждает отсутствие сущего.*

В состоянии экзистенциального страха, человек сталкивается с **ничто** только вместе с сущим. *Ускользая, сущее не уничтожается. Ускользая, сущее ничтожится, то есть, обнажает свою незначительность, ничтожность – перед лицом чистого ничто.*

**Ничто** не является противоположностью сущего. Ничто принадлежит бытию сущего. *Сущее повсюду. Сущее – вездесущее.*

Мы знаем, что философия началась с удивления (Аристотель).

Открывая для себя **ничто**, мы неизбежно открываем и «странность сущего».

Открывая «странность сущего», мы удивляемся.

По убеждению Хайдеггера, вопрос о **ничто** пронизывает всю метафизику.

Метафизика первичнее философии.

Философия возникает из метафизики, но при этом никогда её не превосходит.

Метафизика, по Хайдеггеру, есть выход за пределы сущего. Она суть само здесь-бытие.

Философию он называет «приведением в действие метафизики, в которой она возвращается к самой себе и своей непосредственной задаче».

Задаваясь вопросами об онтологических корнях, человек вступает в область философствования. Шаг в надбытийную сферу - уже вторжение в метафизику. Но начинаем мы с философии, как «любители мудрости» и приходим к тому, что в действительности первич-

но, т.е. к метафизике и подлинному знанию, лишь минуя этот подготовительный этап.

Здесь существует различие между «философом» и «to sofón» (Гераклит). Тем, кто находится на подступах к мудрости и тем, кто уже её достиг.

Однако: «Тот, кто стоит только на подступах к мудрости, никогда ее не достигнет». (А.Дугин)

Восхождение - невозможно.

Вместо восхождения от философии к метафизике – сверхчеловеческий скачок сразу в метафизику. Только после него происходит спуск к философии.

Но спускается уже не тот, кто делал скачок. Спускается здесь-бытие.

## Метафизика (не)возможна?

*Человек есть то единственное место, в котором и посредством которого первосущее не только понимает и познает само себя но есть также то сущее, в свободной решимости которого Бог может осуществить и спасти свою чистую сущность. Назначение человека больше, чем быть только “рабом” и послушным слугой Бога, оно больше, чем быть только “сыном” некоего готового в себе и совершенного Бога. В своем человеческом бытии, которое есть бытие решимости, человек достоин более высокого звания со-стяжателя, со-ратника Бога, которому суждено нести знамя божества, знамя “Deitas”, осуществляющегося лишь вместе с мировым процессом, впереди всех вещей в штормовой стихии мира.*

Макс Шелер «Философское мировоззрение»

Макс Шелер выявляет триаду мировоззренческих систем XIX столетия, признающих невозможность метафизики: позитивизм, неокантианство и историзм.

Возникший в 30-е годы XIX века классический позитивизм в лице своего основателя Огюста Конта отрицал познавательную роль метафизики (отождествляемой с философией). Конт видел исторический процесс, как движение от теологии к метафизике, и только потом – к позитивизму, как некоему пределу познания. Два позитивистских (крайне неудачных порождения) – сциентизм и физикализм имели сугубо рационалистический, а значит, антиметафизический вектор и являлись, по своей сути, абсолютным выходом в тупик. Эмпириокритизм, перенявший эстафету и фундаментальные принципы позитивизма, поставил перед собой задачу искоренить все «метафизические болезни». «Второй позитивизм», как ещё называют эту мировоззренческую систему, без угрызений совести можно свести к обострившемуся слабоумию и принять ко вниманию как деструктивный элемент, нивелирующий чистое познание.

Другая форма рассудочности – неокантианство – появилась во второй половине XIX — начале XX вв. Это течение мысли было сосредоточено на переоценке сущности метафизики и создании методологии познания «наук о духе». Основываясь на критическом переосмыслении концепции Канта - «вещи в себе», неокантианство занимало позицию трансцендентализма, постулируя утверждение, что предмет познания конституируется представлениями субъекта (но не наоборот). «Так называемое *неокантианство*, которое, как свидетельствует сегодняшнее состояние в области исследований творчества Канта, совершенно не поняло великого мыслителя, хотя и признавало метафизические вопросы в качестве вечных проблем разума, все же считало их теоретически неразрешимыми», - пишет Макс Шелер в своей работе «Философское мировоззрение». Хайдеггер отмечал односторонность подхода неокантианцев, которые видели в Канте лишь гносеолога, не принимая к сведению, что философ выходит за границы, положенные гносеологией – в область онтологии. Больше того, Хайдеггер называет Канта мыслителем, освободившим место для современной философии, репрезентацией которой становится экзистенциальная метафизика.

Историзм, зародившийся уже в конце XVIII в. и развивавшийся параллельно с философией истории, встал на путь отрицания метафизики, оставив, однако, религиозный аспект исторического мировоззрения. «Распяв» Бога в пространственно-временном контину-

уме, историзм отказал ему в трансцендентности. Метафизическая парадигма уступила место естественнонаучной.

Шелер доводит своё утверждение «метафизика реальна» почти до аксиоматичности, признавая, за субъектом «обладание способностью в ядре своей личности обрести *живое причастие* к основе всех вещей». Философ выделяет три вида знания:

- Знание ради господства [над миром, человеком и т.д.]: сюда относятся специальные позитивные науки, являющиеся фундаментом цивилизации Запада).

- Сущностное (образовательное) знание: «первая философия» Аристотеля с её доктриной о четырёх основных принципах бытия.

- Метафизическое (священное) знание: Шелер называет человеческое бытие (где человек предстаёт как микротеос) «первым доступом к Богу», а современную метафизику – метаантропологией и «метафизикой акта». Здесь невозможно никакое «опредмечивание» Бога, что означало бы чистое идолопоклонство. Пусть к Богу может быть только Дионисийским. «Также и духовная *“личность”* человека — это не субстанциальная вещь и не бытие в форме предмета. Человек может лишь активно собрать себя в личность. Ибо личность есть монархически упорядоченная структура духовных актов, которая представляет собой уникальную индивидуальную самоконцентрацию *единого* бесконечного духа, в котором коренится сущностная структура *объективного* мира», - пишет Шелер.

Истории известны парадоксальные фигуры, сочетавшие научное мировоззрение с магическим. К ним, в частности, можно отнести немецкого математика и астронома Иоганна Кеплера, проявлявшего большой интерес к теории гармонии сфер или *Harmonice Mundi*, гармонии мира. Труд с одноимённым названием Кеплер создавал почти тридцать лет, указав в нём на взаимосвязь между музыкальными тонами и расстояниями планет. Учёный утверждал, что душа человека может войти в резонанс с лучами света, исходящими от небесных тел (которые Кеплер считал наделёнными индивидуальной душой), поскольку в момент рождения она запечатлевает в своей памяти их конфигурации. Евгений Головин находил основания полагать современную науку продолжением чёрной магии, лишённой спиритуального аспекта: «Я имею в виду негативную магию слова, орфического посвящения и невыносимо эсхатологический христианский аспект

— я имею в виду сведение необозримого многообразия мира и миров к борьбе добра и зла. Если убрать все это у Роджера Бэкона, Альберта Великого и Парацельса, то мы получим весь инструментарий современной науки. Самое поразительное, что Роджер Бэкон в свое время говорил, что очень многого можно добиться, работая с материей, если Бога заключить в атом, в материю. Он писал: “Если Бога заключить в атом, то можно взорвать Бога”.

## Загадка безумия Ницше

В своих черновиках Ницше приводит латинское изречение: *Serpens nisi serpentem comederit, non fit draco.* (*Змея становится драконом, только если съест змею.*) В тех же записях встречается энигматическая апофтегма «бог убил бога». Вопрос: кем, убивая бога, становится бог?

*Ницше знал ответ.*

## Жертва

По Ницше, Сверхчеловек - победитель бога и ничто.

Не есть ли человек – их жертва?

Опасный вопрос имеет как минимум два опасных ответа.

Насколько ты безумен, чтобы получить оба?

Насколько ты безумен, чтобы мыслить о жертве?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Во Второй Брахмане трактата «БРИХАДАРАНЬЯКА-УПАНИШАДА» акт сотворения обнажает свой потаенный смысл – творение есть «пища» бога, творение неумолимо влечёт за собой поглощение, пожирание. Божественный суицид воплощен в древнем ритуале жертвоприношения (Ашвамедха). «Все, что он произвел, он решил пожрать. Поистине, он поедает все, поэтому природа смерти — адити. Кто знает природу смерти — адити, тот становится поедателем всего, что существует, и все становится его пищей». Тот, кто убьёт бога, не будучи богом, станет поедателем и великой перманентно свершаемой жертвой. Убийцей бога становится тот, кто перестаёт быть частью Творения. Отпавший (по каким-то неведомым причинам) элемент. Нарушитель. Не воин, ввергнувший себя в сакральную теомахию, а дифференцированный Nihiladepthus, достигший подлинно трансцендентного.

<sup>2</sup> Ведический гимн «Пуруша-суктам»

Тысячеглавый Человек  
С тысячей глаз и тысячей ног  
Он покрыл всю землю и вышел за ее пределы на десять пальцев  
Этот Человек и есть все окружающее  
Всё, что было, и всё, что будет...<sup>1</sup>

## Пуруша-сукта

Его как жертву кропили на жертвенной соломе,  
Пурушу, рожденного в начале. Его принесли себе в  
жертву боги...

Риг-Веда

Бог убил бога.  
Но прежде чем стать жертвующим, обратился к жертве  
С вопросом о сути жертвенности.  
И услышал голос жертвы -  
Свой голос услышал:  
**Бог убил бога.**  
*Serpens nisi serpentem comederit, non fit draco*  
Бог становится миром, только если убьёт бога.

---

<sup>1</sup> Ведический гимн «Пуруша-суктам»



*Нищие и безумие. Луиджи Руссоло, 1908*

# THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ “APOLLYON”

## Квадратура круга

### Театральные эксперименты с пространством

В черновиках Фридриха Ницше встречается заметка о том, что древние римляне смотрели театральные представления стоя. В те времена декорации античной драмы напоминали оформление территории храмов. Сцена была священным местом. Местом присутствия божества. Отношение к пространству может быть разным. Мы предлагаем нетрадиционные модели сценического пространства - в театре «Аполлион» пространство имеет центр, внутри которого режиссёр помещает либо актёра, либо зрителя (в зависимости от поставленных задач). Зритель становится центром, когда в замысел входит окружить его действием, погрузив во внутреннюю атмосферу ритуала; в этом случае сцена исчезает, равно как и граница, отделяющая наблюдателя от перформера. Действие происходит в четырёх фиксированных углах зала. Это театральная *квадрат*. Сцена перемещается в центр, когда происходит призыв богов, и театральное искусство переходит в теургию. Между зрителями и актёрами по-прежнему нет границы, но теперь именно зрители окружают актёров, создавая живую мандалу. Это – сакральный *круг*, колесо, приводимое в движение эмоциями зрителей. Антонен Арто говорил, что зрителю «предстоит претерпеть настоящую операцию, опасную не только для его ума, но и для его чувств и плоти. Зритель должен быть уверен, что мы способны заставить его закричать». Спектакли Арто были обращением непосредственно к духу, он представлял их магическими операциями движением к идеальному театру, не знавшему запретных идей. Как бы мы ни использовали пространство, оно неизменно остаётся для нас сакральной областью.

В постановке «Жизнь человека» мы будем использовать оба принципа – квадрата и круга – создавая, таким образом, театральную квадратуру круга. Зрительские кресла ни в одном из случаев не

предусматриваются. Каждое действие идёт в разных пространствах зала, разделённого на две части. Вместо занавеса – точно продуманная музыкальная партитура спектакля и игра света. Зрители перемещаются из зала в зал, всякий раз окружая актёров плотным кольцом.

Нам близки оригинальные идеи итальянского мастера Луки Ронкони. В спектакле «Orlando Furioso» он достиг чистого единства сцены и зрительного зала, отменив «сидящего зрителя». Спектакль происходил в церкви, действие – синхронно - в нескольких частях зала. Не менее удачный эксперимент Ронкони осуществил в своей постановке математического трактата. Спектакль был показан в старых мастерских театра Ла Скала. Он «продолжался один час пятнадцать минут и пятнадцать раз повторялся. Снова и снова, - рассказывает режиссёр. - В первом действии речь шла о некоем физико-математическом принципе. Во втором - что случилось бы, если бы человек жил вечно. В третьем рассматривался вопрос о воспроизведении реальности: то, что произошло здесь, уже не могло не быть где-то и, в конце концов, мир приходит к повторению. Дальше была история, где говорилось о бесконечности и о возможности путешествовать во времени. И каждый из этих эпизодов происходил в каком-то особом месте. Один игрался в одной мастерской, другой – в другой. Каждый эпизод могло посмотреть за один раз сто человек, не больше. Когда первые сто зрителей досматривали сцену до конца, они переходили на вторую площадку, заходили другие – и всё повторялось сначала. Но всё равно что-то менялось, эти эпизоды не были идентичны. Актёры постепенно покидали площадки и, в конце концов, в первом эпизоде оставался всего один человек, вместо, допустим, шести. А зрители после того, как прошли весь цикл до конца, могли вернуться и начать всё сначала. Они возвращались к тому же самому тексту – но тот выглядел уже совершенно по-другому. Актёров могло стать меньше или больше, их могли заменить совсем другие актёры – в общем, это была уже «не совсем та», искривлённая реальность».

Другой итальянец, Лукино Висконти, которого по праву называют театральным диктатором, был бескомпромиссным по отношению к зрителю – начиная спектакли ровно в девять вечера, он просил не пускать опоздавших в зал. Пространство действительно сакрально и приходит не вовремя есть его осквернять.

Théâtre de la cruauté «Apollyon» ориентирован на архаические обрядовые формы, философию сакрального танца butoh, эксперименты с пространством и разработку новой актёрской методологии, коренящейся в переосмыслении теоретической системы Антонена Арто, основателя «театра жестокости».

Во многих странах Запада последователями французского социолога Жильбера Дюрана, создателя «теории имажинэра», были основаны Центры Исследований Воображения. В мае 2011 года российские исследователи глубинной социологии также открыли Лабораторию Имажинэра в Москве. Театр «Аполлион» возник одновременно с «Russes de laboratoire de recherche sur l'imaginaire».

Итальянский режиссёр Ромео Кастеллуччи постулирует идею первичности театра по отношению к жизни, Жильбер Дюран настаивает на первичности l'imaginaire. В «Антропологических структурах воображения» Дюран предлагает новый подход, а именно изучение логоса посредством мифоса – здесь его существенное отличие от классического подхода, т.е. изучения мифоса через логос. L'imaginaire как воображаемое-воображающее -воображение создаёт «внутреннее измерение субъекта и объекты внешнего мира». В топике социологии глубин, l'imaginaire есть реакция человека на смерть. Принимая заключение – театр есть пространство имажинэра, мы придём к выводу, что театр представляет собой реакцию человека на смерть (или время). Театр – это ответ на смерть. Главным для нас является человек как антропологический траект (пояснение этого понятия последует далее). Нужно заметить, что в 1979 году ученик Ежи Гротовского, Эудженио Барба, открыл Международную школу театральной антропологии, его фундаментальный труд «Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя» стал результатом практических исследований актёрского искусства. Отсутствие параллелей между театральной антропологией Барбы и социологией воображения Жильбера Дюрана говорит о многомерности интересующей нас темы и необходимом углублении изучения театрального искусства, что, безусловно, входит в поле деятельности «Russes de laboratoire de recherche sur l'imaginaire».



### «Жестокий театр» как практическое исследование имажинэра

Актёр «жестокго театра» есть *антропологический траект*, наравне с самим театром распятый между миром богов и миром людей; он представляет собой имажинэр (воображаемое-воображающее-воображение); как поле теургических операций, театр имеет триадическую структуру: театр внутренний (актёр как алхимический



тигль, осуществляющий радикальные опыты, - воображающее), театр внешний (сценическое пространство, - воображаемое), между которыми располагается *имажинэр* (воображение) - как то, что *есть* и то, что *первично*. Зритель, отождествляясь с актёром-проводником, театральным *pontifex* (лат. «строитель мостов»), становится сопричастным миру метафизических образов, *mundus imaginalis*.

В основе театральной практики Арто лежит *принцип разрушения формы* как она есть, снятие личностного начала, что находит свои истоки в восточной концепции Пустоты («Шуньи» или «Шуньяты», «пустотности»). Тут очень важно не воспринять пустоту как физический вакуум. Шунья – довольно сложная концепция. Она есть та пустота, то состояние, в котором не происходит переживания каких-либо объектов. Собственно говоря, это и есть *отсутствие объектов*, отсутствие объективного сущего. Так понимают термин «Шунья» в кашмирском шиваизме. В буддизме Махаяны пустота

является психическим состоянием, снимающим противопоставление бытия и небытия, реального и нереального. По отношению к истинной реальности «Шунья» представляет собой коннотат Абсолюта. Интересно отметить, что в редких случаях этим термином обозначают стремление того или иного существа выйти за пределы феноменального мира, то есть, совершить акт трансгрессии. Форма – это то, что подвержено разрушению, а значит, находится во власти времени и смерти.

Арто ставил перед собой задачу уничтожить форму, ибо любая форма есть враг, как смерть и время есть враг для дневного режима воображения. От разрушения формы Арто шёл не только к волевому преодолению границ материального плана, - теоретик «жестокое театра» делал шаг *от диурна к драматическому (или «синтетическому») ноктюрну*, - в ритмическом жестоком танго он породил связь между всеми противоположностями, но избегал отождествления (субъекта с объектом, света с темнотой и т.д.), свойственного мистическому ноктюрну

«Жестокий театр» требует от зрителя внутреннего соучастия:

*«Мы разыгрываем собственную жизнь в спектакле, идущем на сцене. Если у нас не будет достаточно ясного и глубокого ощущения, что какая-то частица нашей сокровенной жизни задействована там, внутри, мы не станем продолжать наш опыт. Приходящий к нам зритель должен знать, что ему предстоит претерпеть настоящую операцию, опасную не только для его ума, но и для его чувств и плоти...Зритель должен быть уверен, что мы способны заставить его закричать».*

Актёр «жестокое театра» (театра, отвергающего банальную имитацию жизни, иными словами, театра, не желающего быть всего лишь симулякром жизни, а театра, как подлинной реальности) подобен поэту-изгнаннику, брошенному в некое «между», как Мартин Хайдеггер сказал о Гельдерлине. Арто не интересовала та реальность, что ублажает взор двуногого большинства, навевая гипнотический сон и неустанно программируя спящих. *«Постижение реальности, которая сама по себе заведомо лишена духовной перспективы, является для субъективного начала ненужным бременем»*, - вспоминаются слова Гейдара Джемали («Ориентация-Север»). Что в таком случае говорить о том, каким бременем она становится для антро-

пологического траекта. В промежуточной точке феноменального мира (смерти, заключившей пакт с временем) и «театра жестокости» (имажинэра) рождается спектакль, обретающий статус фатальной неизбежности.

Идея театра, по Арто, может иметь смысл лишь в своей магической связи с реальностью и риском, предельной опасностью. Арто видел необходимость в создании метафизики слова, жеста и выражения. Его внимание было направлено на концепции космического порядка, то есть, *на идеи сотворения, становления и разрушения*. Слова (а также жесты) должны стать заклинаниями, спектакль – ритуалом. Театр способен быть траектом, находящимся между миром богов и миром людей, если он *«предъявит зрителю неоспоримые свидетельства его собственных грёз и сновидений, где тяга к преступлению, эротические кошмары, зверства и химеры, несбыточные представления о жизни и мире, даже призывы к каннибализму вырвутся наружу уже не в мирном иллюзорном плане, но из глубин его собственного бытия»*. Лишь при соблюдении этих условий, по мнению Арто, можно говорить о праве театра на воображение, на имажинэр.

Место человека, как антропологического траекта, основатель «жестокоего театра» определял как нахождение между сном и событиями реальной жизни. Возникновение нового театрального языка Арто связывал с режиссурой как таковой, где режиссёр понимается как *«единый творец, на которого падает двойная ответственность за спектакль и за развитие действия»*. Словом, здесь исчезает резкое разделение на режиссёра и автора. Мы имеем целостную фигуру, осуществляющую демиургическую работу. Арто, видевший истинную цель театра в создании мифов, сосредоточивал своё внимание на индийской, иудейской, иранской, мексиканской и других космогониях, черпая вдохновение в древних текстах. Он отказывал в звании создателя всякому, кто был лишён непосредственного руководства сценой. Режиссёр, создатель, был центром, был богом. *«Режиссёр – это хозяин»*, - вспомним знаменитую фразу Дэвида Линча.

*«Весь древний театр был битвой с судьбой»*, - пишет Арто в своей работе «Человек против судьбы». Это диурн, дневной режим имажинэра.

Вадим Максимов, автор книги «*Эстетический феномен Антона Арто*», заключает, что посредством реализации архетипического уровня сознания происходит рождение сверхчеловека. Тотальное освобождение от личности позволяет траекту, а именно актёру, превратиться в своего Двойника.

*Двойник* – одна из ключевых концепций Арто (здесь мы снова можем сделать заключение о *драматическом ноктюрне*). Если рассматривать личность в её трансцендентальном измерении, то есть, как *opus-ambo* по своей структуре, то Двойника Арто можно соотнести со *световым человеком* и обнаружить глубинную связь с Ликом, который Сухраварди обозначал термином *Совершенная Природа*, и который выступает у Наджма Кубра как «*личный духовный Вожа-*



*Спектакль «Конец иллюзии» (реж. Н.Сперанская), эсхатологический лагерь Finis Mundi, май 2011 г.*

тый», «горный Свидетель», «Солнце Высшего Познания». Анри Корбен говорит о Совершенной Природе как о «Лице Света, Образе и зеркале, в которых мистик созерцает – и без которых он не мог бы созерцать – теофанию в форме, соответствующей его собственному существу». В книге «Световой Человек в иранском суфизме» Корбен пишет, что все существа имеют свой Лик-архетип, небесное Alter ego, порой вступающее в отношения с земным двойником.

*Mundus Imaginalis* – промежуточный мир, находящийся между божественным и человеческим. Это место встречи человека и Бога. В суфизме, в частности, в школе Ибн Араби, существует специальный термин для обозначения *Mundus Imaginalis* – это «алам аль - хаял». В нео-зороастрийском платонизме Сухраварди *Mundus Imaginalis* (алам аль-мисал) также называется «Небесной Землёй Хуркальи», миром, принадлежащим плану ангелологии. Мы способны обрести подлинное знание – знание, которое, согласно Анри Корбену, представляет собой «онтологическое «озарение», усвоение таких объектов «изнутри себя», или, вернее, от существа более высокого уровня, чем мы», - это знание мы можем получить при встрече с упомянутым существом только в *Mundus Imaginalis*, мире образов-архетипов. По сути, вся театральная практика Антонена Арто была *обещанием* этой встречи.

*Двойник*, фундаментальная концепция, лежащая в основе «жесточкого театра», является тем *световым человеком*, о котором мы читаем у Корбена. Арто жаждал проникновения в *Mundus Imaginalis*, потому как хорошо понимал, что не будь этого промежуточного мира, божественное и человеческое никогда бы не встретились, и тот мучительный разрыв, наблюдаемый нами в эпоху Постмодерна, когда, говоря словами Готфрида Бенна, человек «обесславил слово» и «обескровил миф», стал причиной того, что духовная пустыня столь расширилась, что каждый оказался жестоко вырван из первоисточка своего внеземного бытия, и утратил связь с миром образов-архетипов. Ницшеанское «Бог умер» как никогда актуально. Но не значит ли это, что вслед за ним умер и человек? Вопрос едва ли требующий ответа.

Вернуть человека к жизни можно только одним способом – необходимо пробудить в нём тот духовный «орган», что позволит ему воспринять *Mundus Imaginalis* (мы признаём, что слово «орган» сле-

довало бы заменить на более подходящее и приближенное к тому смыслу, что мы имеем в виду, поэтому мы прибегнем к обозначению, часто употребляемому Рене Геноном, то есть, к «*интеллектуальной интуиции*», что приведёт к образованию связи между божественным миром и миром человеческим. Мы предлагаем рассматривать театр как одну из возможностей пробуждения. Для Арто театр был ничем иным, как живой метафизикой, «*хранилищем энергии, образованным мифами*», иными словами, *имажинэром*. Возродить человека – не значит вернуть к жизни бездыханный труп, организуя «вечное возвращение одного и того же», - рождается Световой Человек, прорываясь сквозь тленную «скорлупу» земного Адама, через низменное «человеческое», которое Арто в одной из своих статей сравнивает с падалью.

Рене Генон писал, что «*там, где не признаётся интеллектуальная интуиция, не может быть никакой метафизики*». Око познания, Jnana-chakshus, интеллектуальную интуицию ни в коем случае не следует путать с обыкновенной интуицией, связанной с чувственной, субрациональной сферой.

Для того чтобы приблизиться к пониманию Антонена Арто, строго необходимо внести определённую ясность в отношении двух концептов – Тени и Двойника. Сам Арто был склонен к их отождествлению и результат его лабиринтальных блужданий печально известен.

Мы можем говорить о Двойнике как о некоем *мосте*, ведущем к «Солнцу Высшего Познания», к Духовному Вожатому, к Ангелу, наконец, к интеллектуальной интуиции. В таком случае, необходимо прийти к выводу, что если Двойник открывает «ангелический» путь, то Тень, будучи мостом к другой инстанции (назовём её «тёмным дублем»), являет собой путь «демонический», и оба эти пути пролегают во тьме. Не будем забывать о двух аспектах тьмы, ибо, помимо тьмы материи есть сияющая Темнота (чёрный Свет, Божественная ночь сверхбытия).

Тень есть то, что сковывает, удерживает светового человека в плену – в плену формы. Чтобы быть, Тень должна объять собой форму, которая её и отбросит. Двойник – это «свет сверхсознания, исходящий из Тьмы подсознательного», именно поэтому Антонен Арто акцентировал внимание на воздействии на бессознательное зрителя».

Становится всё более очевидным, что сегодня нужны другие актёрские техники, другой подход к сценическому искусству в целом. Актёр (антропологический траект) «жестокое театра» должен освободиться от личностного начала и посредством духовной апперцепции открыть в себе трансцендентное измерение.

Арто нередко употреблял египетское обозначение Двойника – Ка. Версий о том, что же представлял (а,о) собой Ка среди египтологов очень много, но я выделю самые известные. Прежде всего, это гипотеза Масперо, согласно которой речь шла о дубле, точной копии человека; этот дубль был материальным, но состоял из более тонкой субстанции, чем человек. Масперо считал, что к таким дублям, например, можно отнести статуи. Другой исследователь – Штайндорф – назвал Ка защитником человека, Genius. Для Альтенмюллера Ка была жизненной силой, а также причислялась к духам-защитникам.

Для египтян мир мёртвых был *миром Двойника*, или миром теней. В свете артодианских размышлений это говорит о многом. В статье «Чувственный атлетизм» Арто пишет о Ка как о *«вечном призраке, излучающем силы чувственности»*.

Интересна взаимосвязь между Ка и концепцией Имени.

Когда актёр играет какую-либо роль, он на время берёт себе другое имя. Он превращается в форму, в сосуд для принятия определённой Силы. Что при этом происходит с его Тенью? Поглощается ли она другой? Скажем, если некто играет булгаковского Воланда, то не бывает ли «изгнана» его Тень (при условии, что ему вообще удалось её вызвать) и замещена более могущественной, а именно той, что репрезентирует Воланда? Всем известны истории с «проклятыми» ролями: актёры, игравшие Ивана Грозного, нередко внезапно умирали; Н.Варлей, сыгравшая ведьму в фильме «Вий», тяжело заболела и была вынуждена отказаться от съёмок на долгие годы, погрузившись в инфернальное состояние. Не задумывался ли кто-нибудь, что существует роли, играя которые, в тот самый миг, когда поднимается занавес, актёр оказывается полем битвы: битвы двух Теней – его собственной и той, что была вызвана из промежуточного мира, *Mundus Imaginalis*? И тяжёлые последствия являются признаками того, что победу одержала последняя. Часто цитируя известные слова Антонена Арто «Как всякая магическая культура, выразившаяся в соответствующих иероглифах, истинный театр тоже отбрасывает

свою тень», при этом не придавая значения заключительной фразе: *«Только в театре, единственном из всех искусств, живут тени, разорвавшие свои границы и, можно сказать, не терпевшие их с самого начала»*. Арто утверждал, что *пространство заполнено целиком, заполнено тенями*; в сакральном пространстве театра антропологический траект находится в окружении Сил, для которых не играет особой роли, замечает ли кто-либо их присутствие. Но перед актёром «жестокое театра» стоит задача назвать тень по имени и подчинить своему контролю, *«тогда человек станет бесстрашным владыкой того, что ещё не существует, и поможет ему обрести существование»*.

Арто взывал к Иному с той же силой, с какой огонь испепеляет формы, добираясь до пустотной черноты их невесомого пепла. Основатель «театра жестокости» искал иероглифический жест, - тот жест, который мы можем обнаружить в ритуальном танце темноты, а именно в *Butoh*.

Это речь до слов, Слово до Слова. Тело и дух в будто не существуют раздельно, философия этого танца, а вернее сказать, формы, предшествующей танцу, неразрывно связана с эзотерическим буддизмом. Тело актёра (танцора) представляет собой сосуд, который следует опустошить, освободить от личностного начала, дабы сделать его вместительным некоей Силы. *«Вы должны убить ваше тело, чтобы построить сознательное тело. И это будет моментом свободы»*, - учит Акаи Маро. Развитие будто приходится на конец 50-х. Изначально ритуальный Танец Темноты был направлен против реакционной Японии под американским управлением. Вдохновителями будто были Антонен Арто, Лотреамон, маркиз де Сад; теоретической основой можно называть опять-таки театральную концепцию Арто, и наработки Хиджикаты и Кацуо, ставших создателями перформанса с опорой на «Песни Мальдорора» графа Лотреамона.

В будто мы встречаем отсутствие формы и личностного начала. Известный хореограф Мин Танака рассказывает о методе обучения мастера Хиджикаты следующее: *«Он использовал приблизительно тысячу образов природы для работы с телом, и я должен был помнить каждый. Каждый день он изменял порядок движений. Образы - такие элементы, как ветер или свет, он использовал, чтобы выразить не форму, а вдохновение. Движения были естественны»*.

*В хореографии не было личности*». На мистический ноктюрн здесь указывает наличие концепции недвойственности: прежде всего, «тело-духа», но также любопытно рассмотреть психосоматическую систему Такеучи: в её основе лежит утверждение, что тело и слово представляют собой неразрывное целое, которое ни в коем случае нельзя разделить на два элемента. Такеучи употребляет обозначение «karada-to-kotoba», что означает «тело-слово как единое существо». То есть, идея единения, которую мы здесь встречаем, ясно указывает на мистический ноктюрн. Кроме того, полное отсутствие прыжков в танце, направленность тела и движений к «земле», сведённая на нет динамика, ориентированность на мирное пребывание в бытии – говорят нам о мистическом ноктюрне. В будто нет танцора и пространства по отдельности – сам танцор становится пространством. Вспоминаются слова Мина Танаки: “Я не танцую в пространстве, я есть пространство”. В будто также нет смерти: мастер Хиджиката сравнивал будто с Кадавром, который ценой любых страданий стремился выпрямиться. Мёртвое тело, способное танцевать. И однако в будто мы можем обнаружить и следы диурна, а именно в отношении танцоров будто к времени. Танец Темноты должен *прерывать, останавливать время*. Великий мастер Хиджиката учил, что «мы можем обрести будто, соприкасаясь со своей тенью». *Тень* – ещё одна важная концепция в театральной системе Арто. По его мнению, Тень отбрасывает любой истинный образ, «но как только художник, творя образ, начинает думать, что он должен выпустить тень на волю, иначе её существование лишит его покоя, - в тот самый момент искусство гибнет». Арто считал, что подлинный театр имеет свою тень. Тень есть и у театра, и у антропологического траекта (актёра). Что есть тень воображения, имажинэра? И имеет ли антропологический траект дубль? Вопросы, на которые нужно искать ответы.

Существует большая вероятность того, что мы смешаем две концепции – Двойника и Тени, перестав делать различие. Этого не удалось избежать даже Арто. Тень есть там, где признаётся наличие формы, Двойник же возникает вне зависимости от формы, ибо исток его – вне мира творения.

Антропологический траект жестокого театра не говорит на обычном человеческом языке, ибо знает *ЯЗЫК ОГНЯ*. Огонь как ис-

точник света позволяет Тени быть. *Чтобы возник Двойник, язык огня должен испелить формы.*

Де Кирико тоже шёл к разрушению форм, но разрушая старые, он тут же созидал новые причудливые формы: его персонажи никогда не умирали лишь потому, что никогда не были рождены – они составлены из фрагментов. Они не есть «Слово, ставшее плотью». Они – молчание вещи. Де Кирико показал, насколько несовершенно творение Демиурга. Это относится к тем его полотнам, на которых художник запечатлел безликих фрагментарных людей, не утеревших способности чувствовать. Кирико – поэт не времени, он – поэт пространства.

Арто предлагал излечить болезнь мира Жестокостью, а именно *сожжением мира*, преданием его очистительному огню, что я, как режиссёр, и сделала в своей постановке, названной «Концом иллюзии».

В дневном режиме, режиме диурна, Тень представляет собой Другого, смерть, а значит воспринимается как враг. Нужно отметить, что Тень, отождествляясь с ночным режимом (ноктюрном) порождает раскол внутри диурна. В мистическом ноктюрне Тень есть Ночь, сам ноктюрн, - здесь исчезает всякая двойственность. В драматическом ноктюрне Тень скорее танцор, подобный Натарадже, - именно так воспринимает Тень Арто, кружась с ней в космическом танце, разрушающем вселенные.

Можно сказать, что театральная система Антонена Арто была направлена на *освобождение светового человека, заключённого во тьме*. В трудах уже упоминаемого мной Корбена мы сталкиваемся с иной антропологией. Итак, есть земной человек, Адам, пребывающий во власти элементов и есть его противоположность, духовный человек, или световой, как его именуют в иранском суфизме. Духовный человек – это Фос (фос с греч. означает «свет», но также и «человек», «индивид»). Корбен предлагает воспринимать его как архетип людей света; мыслитель ассоциирует его с Прометеем. Прометей направляется на восток, откуда приходит свет. Мы не должны полагать, что речь идёт о географическом востоке, потому что здесь говорится о родине Чистого Света. Суфии учат, что Фос не может быть в союзе с земным Адамом, потому что *«Свет не сопрягается с дьявольской Тьмой»*, и *«Сигизия света – это Прометей-Фос и*

его вожатый, «сын божий». Арто, мечтавший о теле без органов и предвещавший наступление времён, когда люди будут размножаться посредством телепатических импульсов, желал освободить светового человека, взывая к нему как к Двойнику. Тело, как одну из форм, он должен был разрушить, но, повинувшись необходимости в столь несовершенном, но всё-таки инструменте актёра, подвергал его воздействию «театральной алхимии», вживляя метафизику под кожу. Световой человек, Двойник в «жестокоем театре» одновременно представляет собой Созерцающего и Созерцаемое, Чистый Свет, встретивший первозданную Тьму, узнавший в ней себя и перешедший в светоносную Ночь.

Для именованя актёра другой режиссёр, польский мастер Ежи Гротовский, вводит обозначение «перформер». Это человек действия, «бунтовщик, который должен покорить знание, и даже если он проклят окружающими, он всё равно ощущает свою непохожесть, он как аутсайдер». Гротовский приводит в пример индустриальных «вратий», тех, кто идут покорять знание. Перформер Гротовского был воином, ищущим опасности. Более того, воином, который не может существовать, не подвергая свою жизнь риску. «В момент принятия вызова различные пульсации человеческого тела сливаются в едином ритме. Ритуал - это момент напряжения. – пишет Гротовский. - Спровоцированного напряжения. Жизнь становится ритмичной. Перформер способен облечь импульсы своего тела в звуки. Жизнь свидетелей ритуала становится более напряженной, они говорят, что чувствуют чье-то присутствие. Так Перформер выстраивает мост между свидетелем и чем-то еще. В этом смысле Перформер - это pontifex, делатель мостов». Вновь мы имеем дело с диурном. Гротовский много экспериментировал с пространством. На вопрос о том, что такое театр, он ответил: «В театре не нужно излишеств: костюмов, декораций, музыкального сопровождения, световых эффектов. Пусть театр будет бедным». Гротовский непрерывно выходил за все мыслимые границы: уничтожить кулисы, уничтожить всё, что призвано разделить театральное пространство на зоны и секторы, всё, что препятствует слиянию актёра и зрителя. От концепции бедного театра Гротовский переходит к идее полного освобождения – его театральные эксперименты продолжаются уже на берегах рек, в лесах, под открытым небом. Режиссёр приходит к



убеждению, что зритель как участник действия более не нужен. Если Арто настаивал на зрительском соучастии, то Гротовский не видел в нём никакой необходимости.

*Функцию режиссёра* Гротовский определял своеобразно. Он обращался к даосской философии и говорил о сути колеса, которая *«есть точка пустоты, вокруг которой вращается колесо»*. Этой самой точкой и был для Гротовского режиссёр. Спектакли этого человека бросали вызов. Жизнь должна оставаться опасной. Как только из неё изгоняется опасность, жизнь становится умиранием, чья длительность более не важна. Такие качества, как горение и текучесть, то есть качества, присущие двум стихиям – Огню и Воде, перед лицом настоящей опасности переходят к ролевому обновлению, - перед лицом подлинного риска жизнь обнажается до костей Мысли, и Огонь начинает течь, в то время как Вода – возгораться. *Опасность есть то, что предотвращает распад*. Гротовский говорил, что *«когда мы стремимся непосредственно воплощать великие ценности, мы вступаем на грань помешательства, мы безумеем»*. Во время спектакля «Каин» (по Байрону) в пространстве появились не Бог и Люцифер, а иные, никем не ожидаемые герои – Альфа (воплощение стихийных сил природы) и Омега (воплощение разума). Гротовский добивался выхода за пределы манихейских представлений о добре и зле, он показывал всеобщность, целостность, коими были Альфа и Омега, первый и последний. Здесь мы имеет дело с *драматическим ноктурном*. «Каин» был провокационным спектаклем. Взять хотя бы декорации, выполненные в стиле Босха, алтарь-триптих (во втором действии заменённый на огромные карты Вселенной), причудливый фон, актёры, кричащие байроновские строки, глядя в глаза зрителям. Не менее провокационным был и спектакль «Кордиан», во время которого зрители располагались на двухъярусных больших койках и сами становились пациентами. «Мы не стремились к воскрешению религиозного театра, - рассказывает Ежи Гротовский, - наш опыт был скорее опытом «мирского ритуала». Но во всех этих поисках мы избегали одного – возможности сотворения оглуляющего церемониала. В истории нашего коллектива были представления гротескные, не лишённые своеобразного юмора, но мы не играли спектаклей, вызывающих дешёвую эйфорию...»

«Театр начинается только с того момента, когда действительно начинается происходить что-то невозможное», - был убеждён Арто. Подобно тому, как социология глубин Жильбера Дюрана предлагает трактовать логос через мифос, *театральная концепция Антонена Арто трактует онтологические процессы через театр*. Жестокий театр представляет собой не что иное, как имажинэр. Какие спектакли ставились на его сцене, какие темы становились метафизическими доминантами? Арто писал о своём стремлении «концентрировать действие спектакля вокруг выдающихся личностей, жестоких преступлений, сверхчеловеческой жертвенности». Любое действие предполагало достижение предельной точки, где пароксизм не только желателен, но, пожалуй, необходим. «*Театр трактуется как физическая сторона человеческого духа. Движение по этому пути – познание смысла творения*», - Максимов делает важное замечание. Мы должны воспринимать театр как сакральное пространство; театр – наш онтологический Двойник, открывающий путь к «личному Духовному Вожатому».

В тех кошмарных условиях, в которых мы имеем несчастье находиться, можно прийти к убеждению, что в эпоху постмодерна мистерия вот-вот утонет в потоке беспощадной Леты и современный зритель лишится какой бы то ни было возможности соприкоснуться с мистериальным действием и воочию убедиться в том, что традиция по-прежнему жива, ибо живы её хранители. Но если вы попадете в Тибет, и вам посчастливится стать участником семидневного представления – самой древней мистерии Чам (ей более 10 тысяч лет), вы поверите в то, что пульс Вселенной всё ещё бьётся и чтобы его услышать, надо обратиться к эстетике восточного театра, на которую ориентировались великие режиссёры: Антонен Арто, Ежи Гротовский, Питер Брук, Вс.Мейерхольд, и продолжают это делать Эуженио Барба, открывший для себя традиционный индийский театр катакали, Тадаши Сузуки, имеющий уникальную методику, Бартабас – руководитель конного театра «Зингаро» и многие другие. Наш цивилизованный мир терпит поражение не потому что перестал создавать новое, его немощь проявляется, прежде всего, в том, что он больше не способен *продолжать*. При всей бескомпромиссности Шпенглер не отрицал за человеком возможности распространения. Речь не идёт о мимесисе, подражании в искусстве. Я говорю о способности про-

должения, будь то грандиозные идеи Антонена Арто или «бумажная архитектура» Пиранези. Для того чтобы назвать себя наследником, достаточно иметь смелость и наглость, но чтобы по-настоящему стать им, необходимо обнаружить, во-первых, конгениальность, а во-вторых, взять на себя ответственность, к которой готов далеко не каждый.

Налицо кризис культуры. Антонен Арто усматривал его причину в разрыве мысли и действия, а для «жестокоего режиссёра» они были тождественными. За последние века европейцы потеряли многое, но хуже всего то, что им удалось потерять главное – Истину Бытия. Арто хорошо это чувствовал, и его поездка в Мексику не имела иной цели, кроме как поиск этой Истины. В Мексике он получает посвящение от Жрецов Солнца, о чём подробно рассказывает в своей книге «Тараумара», и переживает ритуал умерщвления, принятый у Жрецов Сигури. Во время последнего происходило раскрытие сознания с помощью разделяющего и возрождающего удара мечом, который наносил индийский вождь. Всеу имя Сигури не произносилось. Объяснить Сигури посредством слов едва ли возможно. Это Адам Рухани и одновременно то бессмертное Я каждого из нас, которое должно пробудиться. Сигури – это Человек-Отец, создатель Всего и вместе с тем это особый напиток, сравнимый с божественной Сомой. Выражение «Сигури войдёт в них», употребляемое жрецами, означает пробуждение памяти о творении, происходящее во время ритуала Сигури, когда жрец начинает свой танец и принимает Пейотль. Арто также довелось его принять. «Пейотль возвращает «я» к его истинным истокам». В Мексике Арто удостаивается чести присутствовать при ритуале вождей Атлантиды, описанном Платоном в «Критии». Врезается в память фраза, которую автор книги «Тараумара» поместил в хитросплетение строк как некий галлюциногенный ключ: «Сигури был человеком, человеком, который в космосе сотворил себя самого из себя самого, когда Бог его убил». Тот, кто пришёл после Бога. Перформер. Антропологический траект. Но чтобы не произносить имя Сигури всеу, я избегну добавления слова «актёр».

Мы можем рассмотреть кризис театра на примере исторического развития театра в Японии. Отношения человека и пространства никогда не были простыми. Одними пространство воспринимается как

добыча, должная быть завоёванной, другие находятся в нём как элементы настолько чуждые каждому вместилищу, что норовят выбросить себя за его пределы; пространство может вызывать страх и для того, чтобы испытывать постоянное головокружение, необязательно становиться канатоходцем; в пространстве можно находить (ся) и теряться (ся), жать и сеять, блуждать без цели и совершать каждый шаг, будучи уверенным в том, что он единственно верный. Пространство в такой же степени банка с пауками или камера смертника, в какой жилище божества. Великий поэт Иосиф Александрович Бродский считал пространство ближайшим родственником небытия, ведь по сути своей оно пусто, и в этом смысле пространство есть обитель всего преходящего. Пространство, в котором действует актёр – это здание самого театра. В средние века его называли «дза», что в буквальном переводе означает «цех», но термин «дза» имеет и эзотерическое значение. Он также применялся по отношению к чистому, сакральному месту, - месту, где живёт божество. Аналогичным образом слово «до» («храм», «зал») означает как здание театра Но, так и постройки на территории буддийских храмов. Словом «сайдай» называли сцену. В переводе оно означает «священные подмостки». В XX веке его заменили словом «бутай» и сцена превратилась в «подиум для танцев». В давние времена за плохую игру актёра могли подвергнуть жестокому наказанию. Известны случаи принудительного совершения харакири и ссылок на заброшенные острова. Безусловно, такие меры привели к улучшению исполнительской техники актёров, ибо никому не хотелось оказаться повинным в испорченном представлении. К сожалению, в нынешнее время дурная игра более не считается моветоном и в актёрской игре хватает посредственностей. Ни для кого не секрет, что театр возник из ритуала, а предтечей актёра был не кто иной, как шаман. Но каким именно был тот самый ритуал точных сведений не сохранилось, а значит, нам остаётся область догадок. По распространённому мнению ритуал имел отношение к поклонению kami (божествам), целью которого было снискать их расположение. Первые kami-мацури (поклонения богам) включали в себя встречу, развлечение и угощение, и, наконец, проводы kami. Автор «Истории японского театра» Н.Г.Анарина пишет, что «тройственная структура передавала представления древних о непрерывной цепи, циркуляции осквернённости кэ и очищения харэ



как закона жизни. Осквернённость повседневностью вызывала необходимость очищения, выхода к духообращению и возвращения с новыми силами в повседневность. Жизнь как круговорот кэ-харэ-кэ». Ками-мацури были одной из форм первых ритуалов Кагура, которые возникли в период Яёй (бронзово-железный век). Как и следовало ожидать, время, этот великий разрушитель, постепенно лишило Ритуал его энигматического, сакрального духа, и все последующие изменения приводили лишь к тому, что профанный мир безнаказанно вторгнулся в область божественного. В XVII веке Кагура обретает развлекательный элемент, но, даже, невзирая на это, традиционный ритуал продолжает жить в синтоистских святилищах. Современная форма Кагура сохранила древнюю трёхчастную структуру ритуала-игры: по-прежнему он начинается с подготовки-очищения сакрального места, предназначенного для божества (в традиционном театре сцена мыслилась как священное пространство), всё так же божество требуется увеселить, и в заключительной части ритуала проходят его проводы. Начиная с периода Хэйан (794-1192) стала развиваться народная игровая культура. Уже представления Саругаку явились первым популярным увеселительным зрелищем, и место божества занимает человек: теперь не шаман в состоянии богоохваченности появляется во внеземном пространстве, а актёр («перевоспещённый», но более не вдохновенный), увеселяющий зрителя, а не справляющий ритуал. И на лице его не магический предмет, коим считалась маска («обитель божества»), а попросту личина. Возникает разделение на актёра и зрителя, но, кроме того, актёры стали нередко получать приглашения выступить в храмах «для увеселения и развлечения прихожан после службы». Буддийские монастыри уже вскоре стали иметь свой актёрский штат. Ежи Гротовский был абсолютно прав, когда назвал спектакль «выродившимся ритуалом». Возвращаясь к первым ками-мацури, следует отметить, что участники ритуала были преисполнены потустороннего страха перед небытием – самым древним чувством, присущим только человеку, ибо он единственный, кто способен осознать свою смертность. Значительную роль в ритуале играла маска, которая считалась магическим предметом. Надевая маску, шаман достигал сверхличностного состояния и покидал профанный мир. Почтительное отношение к маске не изменялось в течение веков. По легенде, первые маски соз-

давались богами; до XVII века их вырезали монахи, актёры и скульпторы, давая своим маскам имена.

Нам нужен театр, опасный как пропасть, в которую заглядывал Артур Рембо и над которой продолжает кружить тень пророка Уильяма Блейка, театр, где нарушены границы между «я» и «ты», где уничтожать одинаково отратно, как и быть уничтоженным. Вот театр, появления которого ждут изгнанные со священных подмошков боги. Театралиада XXI века – это рождение новой музыки. Какой она придёт в этот мир: смеющейся, в окружении фавнов или загадочно-молчаливой, как Гарпократ, неизвестно. Определённо лишь одно – эта Муза не возвестит о своём рождении плачем.

## ТРАНСГРЕССИВНЫЙ ОПЫТ ЖОРЖА БАТАЯ

Сам Мартин Хайдеггер назвал этого человека «самым светлым умом во Франции». «Я должен затеряться в более широком пространстве, где есть силы, преодолевающие ужас», - писал Жорж Батай, и эти слова как ничто другое выражают его глубинную суть.

«Для многих Батай казался вызовом, потому что не уместился в их мир, хотя сам он лишь отстаивал своё право быть собой, т.е. быть иным, - право, которое есть у каждого человека, но которым не каждый может воспользоваться», - пишет в своей статье Дорощев. И это принципиально важный момент. На протяжении многих лет мои интересы были сосредоточены главным образом на смерти и трансгрессивной сексуальности. Обе представляют собой область сакрального, - именно ту область, вторжение в которую происходит благодаря нарушению запрета. Вот главная причина, по которой я выбрала для своей лекции тему трансгрессивного опыта Батая.

Трансгрессия, по Фуко, это «жест, который обращен на предел» и «преодоление непреодолимого предела», согласно Бланшо. Много ли тех, в ком жива жажда достигнуть предела, выйти за рамки всех ограничений и возжелать крайности? Это ничто иное как испытание ужасом. Батай констатировал, что человеку скорее свойственно «пытаться избежать неизбежного»; всматриваясь в человеческую массу, он видел её погружённой в сон, оцепенение. Трансгрессия, по меткому замечанию уже упомянутого здесь Бланшо представляет собой решение, выбор, невозможность остановиться. Предел должен быть преодолен в результате акта трансгрессивного перехода.

Батай – это человек, поставивший себя под вопрос. Субъект, чуждый любого рода удовлетворённости и, по словам Мориса Бланшо, получающий «такой опыт, который ожидает высшего человека...» Речь идёт о трансгрессивном опыте, опыте по сути своей разрушительном и самоубийственном, опыте опасном, ибо он далеко выво-

дит за грани греческого *cosmos`a*, понимаемого как порядок. Трансгрессивный опыт есть опыт тотального отрицания сократовского принципа «ничего сверх меры». Батай настаивал на безмерности, постулируя сексуальную неумеренность, считая её «центром праздничных саморастрат, призванных привести к обновлению мира». Мэру как таковую он связывал с профанной жизнью; лишь расточительство, безудержная трата были для Батая сопряжены с сакральной жизнью, праздником, возвращением космоса к состоянию изначального хаоса, венчающего конец Цикла. «Только чрезмерность, присущая желанию и смерти, позволяет достичь истины...», - пишет Батай в предисловии к повести «Невозможное». Наивысшей тратой, наивысшим, предельным расточительством Батаю мыслится жертвоприношение, вернее, принесение в жертву себя самого. Здесь важен не результат, но сам процесс, опыт, получаемый от проживания «само-дарения», экстатического броска, помещения себя в «область пред-смертия», где только самопреодоление имеет какой-то смысл. Это ни что иное как игра со смертью, вступив в которую индивид оказывается «вырванным» из самого существования.

Тема жертвоприношения была для Жоржа Батая одной из самых волнующих. Как известно, принесение в жертву одного из Посвящённых, по идее основателя тайного общества «Ацефал», должно было превратить всех участников ритуала в Единый организм (подробнее об этом в моей работе «Ницше и Батай: Покушение на Распятого»). Слабость жертвоприношения Батай усматривал в том, что в итоге «оно утрачивало свои свойства и служило для организации особого порядка сакральных вещей, не менее рабски покорного, чем порядок реальных предметов». Ярость, способная возвысить человека до ностальгии по сокровенности, уступила место покорности, что привело к появлению диалектической пары «пробуждение-оцененение (сон)», вместо того, чтоб вывести за пределы дуального восприятия. Батай указывал, что сильная ярость, та Ярость, что в силах пробуждать, не может поддерживаться долго, - отсюда переход ко сну был попросту неизбежным. Непреодоленный дуализм – причина полагания ярости как негативной силы; дух же становился носителем добра, а материя, соответственно, зла,. Для Батая без ярости нет сокровенности. «Если у меня на глазах реальные силы зла убивают моего друга, то их яростью вводится сокровенность в самой актив-

ной её форме». Не следует ли обратиться к концепции Жестокости Антонена Арто, необходимой для того, чтобы сделать шаг к реальности? Жестокости, воспринимаемой не профанически, а Жестокости, как «жажды жизни, космической непреложности и неумолимости». Основатель крютического (от фр. *cruauté* — жестокость) театра употреблял слово Жестокость «в гностическом смысле жизненного вихря, пожирающего мрак»; Арто обозначал им «ту боль, что за пределами неотвратимой необходимости, без которой жизнь не может существовать». Жорж Батай не делает ярость сакральной, ибо она всегда была таковой, - он осуществляет повторную сакрализацию Ярости. Невозможность сохранения Её силы, маятникподобное блуждание от пробуждения ко сну, уничтожают разницу меж порядком сакральных вещей и реальных, и здесь появляется важное уточнение – порядок этот «рабски покорный». Батай говорит о том, что «ценность человеческих поступков перестала подчиняться обретению сокровенности». Масса, низведённая до состояния вещей, - вот что такое человечество в мире промышленности, где царят подмена понятий и двусмысленные полагания. Как повернуть сознание к сокровенному (а по Батаю – мифологическому) порядку, если не создать новый миф, который станет мостом в мир трансцендентного? «Нужна большая жертва», - писал Арто, «Необходимо жертвоприношение», - размышлял Жорж Батай. В «Теории религии» говорится: «Слабость всевозможных полаганий религии в том, что они искажены воздействием порядка вещей и не делают попытки его изменить. Религии посредования единодушно оставляли его таким, как он есть, и лишь ограничивали его пределами морали. В конечном счете принцип реальности возобладал над сокровенностью». Поэтому Батай осознал, что нужна иная религия, в основе которой лежал бы принцип освобождения, а он возможен только путём выхода за пределы любой социальной, эстетической, религиозной парадигмы. Иными словами, речь шла о Переоценке Всех Ценностей и, если угодно, Жестокости.

Так ли легко осознать святость трансгрессии, если такая религия, как, например, христианство, не приемлет трансгрессию в целом, к тому же отбрасывая «нечистый» её аспект, о чём Жорж Батай говорит, что сей категоричный жест отбрасывает так же и виновность, «без которой сакральное немислимо, ибо доступ к нему открывает

только нарушение запрета». Языческая же религия, напротив, полагала трансгрессию своей основой, не отрицая ни единого её аспекта. Сакральное, как говорит Батай, действительно есть синтез чистого и нечистого, в сакральном то, что кажется противоположностями, обретает единство. Термин «сакральное» (от лат. *sacrum*), нередко используемый Элиаде, вмещал в себя как святое, так и «скверное»; говоря о святости, люди чаще всего упускают то, что Батай подразумевал под областью, где пропадают и сливаются противоположности. Ближе к этому подобрался и другой француз, известный как основатель и теоретик сюрреализма, Андре Бретон. Он утверждал, что «существует некая духовная точка, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, выраженное и невыразимое, уже не воспринимаются как понятия противоречивые».

Батай чётко разделял мир профанный и мир сакральный. Первый есть общество труда, мир, где существуют запреты. Второй – мир богов и праздника, открытый для ограниченной трансгрессии (неограниченную автор представляет лишь в порядке исключения). Оба мира взаимно друг друга дополняют. «Боги, воплощающие сакральное, вызывают трепет у тех, кто их почитает, но те всё же почитают их. Люди, подчиняются одновременно двум импульсам: ужасу, который заставляет отпрянуть, и влечению, которое вызывает зачарованное почтение», - писал Батай. Таков, например, Бхайрава (санскр. *Bhairava* — «ужасный») – божество, почитаемое многими тантрическими школами в Индии, Непале и Тибете. Такова Кáли (санскр. *Kālī*, «чёрная») – тёмная Шакти, вызывающая у тех, кто её видит, любовный трепет и ни с чем не сравнимый ужас. Следует отметить, что все божества индуистского пантеона амбивалентны, каждое из них, помимо благостного аспекта, имеет аспект, внушающий ужас. Но этот Ужас немислим без Экстаза. Разве не это немецкий теолог и историк религии Рудольф Отто понимал под «нуминозным»? Именно из опыта переживания нуминозного возникли все религии.

Батай упоминает, что через преодоление ужаса к экстазу приходит и буддист, и христианин. Здесь я хочу обратиться к древней индийской Традиции, известной, как Агхора, где идея преодоления является одной из самых важных. Сейчас можно наблюдать следующее: помимо людей, проявляющих здоровую долю любопытства, существует не малое количество тех, кто, не утруждая себя пони-

манием тантрической философии, берутся выносить поспешные суждения. В первую очередь это имеет отношение к агхорической практике, суть которой в преодолении двойственного восприятия. Если человеку довольно легко признать божественное в прекрасном, то безобразное, напротив, вызывает в нём сильнейшее отрицание. Таковы особенности двойственного восприятия, свойственного подавляющему большинству. Агхорические же практики направлены на преодоление двойственности, выход на иной уровень восприятия, где воспринимающий и воспринимаемое – суть Одно, где больше не существует разделения на чёрное и белое, красивое и безобразное, приятное и неприятное. Путь левой руки – это путь восторга и экстаза, но прежде всего, это путь сознательного нарушения стадно-социальных запретов, разрушения старозонных скрижалей и ортодоксальных предрассудков. Батай утверждал, что всё, являющееся предметом запрета, становится сакральным, а характер трансгрессии – это характер греха, и воистину, из французского философа получился бы самый настоящий агхори, окажись он в иных обстоятельствах, но Батай есть Батай, и он говорит, что сакральна даже поедаемая человеческая плоть, ибо это тоже – нарушение запрета, для Батая сакральным становится воин и охотник, совершившие убийство. Нам сложно найти в себе желание вкушать человеческой плоти, но желание убивать не столь далеко от нас и, как писал Лео Перуц в своей книге «Мастер Страшного Суда»: «Мы носим спящего убийцу в своём мозгу», а тот, кто спит, способен пробудиться. Вопрос в том, что и когда его пробудит, заставив войти в область сакрального. В частых побоищах, из которых состоит наша история, Батай усматривает желание убивать, присущее человеческому существу.

Можно поставить вопрос: насколько трансгрессивной может быть философия? Батай говорит о её холодности и невозможности достичь пределов своего предмета («крайности возможного»), называя философию тяжело больной. Она оказывается, по мнению автора, только «выражением среднечеловеческого состояния, отчуждая себя от крайних проявлений человечества, то есть от конвульсий сексуальности и смерти». Самому Батаю хватило смелости бросить вызов всему, что противилось Ярости и всячески уходило от предельных состояний. «Трудно вообразить жизнь философа, который постоянно или хотя бы довольно часто находился бы вне себя»,

- пишет он. Всегда заходить как можно дальше, открывая вершину бытия в своём опыте трансгрессии – вот кредо Батая. Кажется, здесь как раз уместны слова Карла Юнга: «Секрет в том, что лишь тот, кто может разрушить себя, поистине жив» (цитируется по «Психологии и алхимия» К.Г.Юнга, глава II. Символизм сновидения и его связь с алхимией). Батай утверждал, что в мире не существует такого способа мышления, который не был бы подвергнут порабощению, нет и языка, кардинально иного, не приводящего нас на ту тропу, откуда мы только что ушли. Батай выделяет неподражаемый язык Фридриха Ницше, к которому «никто не смог приблизиться, исходя из обиходного языка». Философ, чья Мысль поистине Смертоносна, не признавал никаких пределов, ограничивавших жизнь человека. Батай называл это одной из особенностей Ницше. Как бороться с тяжёлой больной философией, обернувшийся вокруг себя самой, вбирая сок (сон) своего предмета? «...мысль доведённая до предела, требует жертвоприношения, то есть смерти, самой мысли. Таков, по моему мнению, смысл творчества и жизни Ницше. Нужно в лабиринте мыслей наметить пути, которые через приступы буйного веселья ведут к тому месту смерти, где чрезмерная красота вызывает чрезмерное страдание, где сливаются воедино крики, которых никогда и никто не услышит и бессилие которых при пробуждении мысли, является нашим тайным великолепием», - пишет Батай.

Не было ничего, что могло остановить Батая, даже собственная Смерть едва ли могла полагаться за Силу, способную воспрепятствовать его неостановимому путешествию до края возможного. Смерть Батая есть Сила, возвращающая Ему Волю к путешествию ЗА этот край. Если в акте жертвоприношения он видел Созидание (Super) Homo Totus, коим становились все его участники, то собственная Смерть как парадоксальное Созидание Силой Destructio была высшей точкой Его Победного Невозвращения. Во «Внутреннем Опыте» Батай признаётся, что главным для него является «не возродиться». Своим отрицанием «человека» Батай подводит черту под всей философией «слабых»: «Ответ приходит в миг безумия: без казни как услышать его?» Это даже не «приступ разрушенья» Роже Жильбера Леконта, метафорически начавшийся, чтоб завершиться в капкане столбняка. Скорее, это ближе к Пустотности визионера Домалья, но Пустотности как порождения Испепеляющего Samādhi:

*Я мертв, потому что у меня нет желания;  
У меня нет желания, ибо я верю, что обладаю;  
Я верю, что обладаю, ибо не пытаюсь делиться;  
Пробуя делиться, убеждаешься, что ничем не располагаешь;  
Понимая, что ничем не располагаешь, пробуешь отдать себя;  
Пробуя отдать себя, убеждаешься, что ты сам ничто;  
Понимая, что ты сам ничто, желаешь осуществиться;  
Желя осуществиться, начинаешь жить.*

Батай, начинал умирать, желая сокрушить Само Существование.

В «Проклятой части» есть одно место, на которое мне бы хотелось обратить ваше внимание. Батай просит представить тибетского монаха, уединившегося посреди горных громад для того, чтобы сотворить «комедию» жертвоприношения. Я процитирую следующий фрагмент, который представляет собой не просто подробное описание ментального принесения себя в жертву, но и является примером того, что названо агхорической медитацией:

«Он не умирает, но после продолжительных медитаций его собственное тело всё отчётливее представляется ему «мёртвой тушей, жирной, аппетитной на вид, огромной – заполняющей собой Вселенную». Потом его видение становится подвижным, он «видит» свой собственный сияющий ум в виде «Разгневанной богини» с черепом и ножом: она отрезает голову его труп. Эта «богиня» - он сам – в ярости сдирает с него кожу, наваливает сверху кости и мясо, заворачивает и, «обвязав её, как верёвкой, кишками и змеями, раскручивает над головой и с силой швыряет наземь, превратив её вместе со всем содержимым в месиво из мяса и костей». Потом медитирующий «видит», как стаи диких зверей набрасываются на эту добычу и пожирают её всю до последнего куска».

Говоря о мистическом или «внутреннем» опыте Жоржа Батая, нельзя оставить без внимания его технику достижения экстаза, описанную как проекция образов вспышек и разрывов, предваряемая созданием внутреннего безмолвия. «В этой временах пресной тишине я перелистывал в памяти все возможные взрывы. – пишет Батай. – Непристойные, забавные, унылые образы сменяли друг друга. Я представлял себе глубину вулкана, войну, наконец, собственную смерть. Я уже не сомневался, что экстаз может происходить без представления о Боге». В основе достижения внутреннего безмол-

вия лежит йогическая техника остановки внутреннего диалога, той рефлекторной речи, что служит причиной беспокойства ума. Батай приходит к безмолвию посредством концентрации на функции дыхания, которое подконтрольно человеку, или же на речи, монотонном повторении определённых слов или фраз. Однако даже своему медитативному опыту Батай старался придать характер трансгрессии, концентрируясь на созерцании образов казней, уничтожения мира, ужасов войны. «Я захотел наброситься на себя. Сидя на краю кровати, лицом к окну и ночи, я настойчиво заставлял себя превратиться в битву». Батай достигал экстаза через медитацию на образах, вызывавших ужас, в некоторой степени повторяя опыт агхори. Он сознательно ищет «разрывы» и «раны», стремясь к наивысшей точке экстаза. В частности, Батаю был известен тибетский ритуал Чод, во время которого практикующий вызывает духов трёх миров и предлагает в пищу демонам своё собственное тело. Хотелось бы акцентировать внимание на Практике Чод «Хохот Дакини», позволяющей достигнуть выхода в изначальное пространство, что недвусмысленно говорит о радикальном трансгрессивном рывке. Речь будет идти о практике покорения эго и преобразении своей природы в Дакини Тайной Мудрости, что заполняет собой всю Вселенную, находясь в теле абсолютного блаженства. Во время практики садхака (то есть, практикующий) постигает единство сансары и нирваны, выходя за пределы двойственного сугубо сансарического восприятия. Это таец покорения и попрания эго. В комментариях к Практике Чод говорится:

«Затем пребывай в созерцании за пределами понятия «я и другие», «боги и демоны». Узнав [сущность] богов и демонов, приступай к основной практике – подношению материального тела».

Практика, о которой я говорю, позволяет прийти к осознанию того, что как боги, так и демоны являются мыслями садхаки и что не менее важно, эти мысли восстают «как враг вовне». Но кто же есть внутренний враг? Ум, пребывающий в плену двойственности. Садхака осуществляет отсечение демонов, «дабы войти в победный град дхармакаи» и обрести недвойственное состояние сознания. Далее садхака устраивает пиршество, предлагая своё тело богам и демонам. Говоря по сути, он преподносит им свой «труп», а вернее, его «нектар», тлен, преображённый в вечность; «незагрязнённый нектар

мудрости». Садхака отдаёт себя без остатка и входит в состояние созерцания пустоты. Отдать голову и стать Ацефалом – теперь этого недостаточно. Полная, беспощадная саморастрата, жестокое самоподношение, последняя жертва. Более нет «ни основы, ни корня». Лишь так можно выйти в изначальное пространство.

В какой-то момент Батай перестал воспринимать внешний мир как что-то заслуживающее внимания. Предметный мир и его составляющие потеряли смысл, его видение стало *запредельным* – Батай смотрел исключительно ЗА предмет, прозревая его сокровенную суть. В то же время философ остро ощущал человеческое бессилие, что не позволяло ему выйти за пределы всех ограничений, достигая последнего рубежа. «Мой опыт божественного столь безумен, - признавался Батай, - что надо мной будут смеяться, если я вздумаю говорить о нем. Итак, передо мной тупик. В нем исчерпывает себя всякая возможность, возможное скрывается, в нем свирепствует невозможное. Посмотреть в глаза невозможному - в его выпученные, вездесущие глаза, - оказаться с ним лицом к лицу и не видеть ничего возможного - вот, на мой взгляд, опыт божественного, который подобен казни». Его уничтожала тоска по невозможному, неукротимое желание стать кем-то больше, чем просто человеком со всей его суммой заблуждений и слабостей. «Кто не “умирает” от тоски быть лишь человеком, так всего лишь человеком и умрет», - после этой фразы должен быть занавес.

Эта тоска, это одиночество, сами мысли о тоске и одиночестве – как печать некой избранности – в одинаковой мере присущи и человеку и Богу. По Батаю, на краю возможного «сам Бог отчаивается, не может больше знать и убивает». Бог – последнее слово, дальше которого нет ничего. Тот, кто не движется к краю возможного, тот, в ком погашен свет трансгрессивного рывка, назван Батаем «служгой или недругом», отступником, предателем, «усиливающим презренную судьбу человека». Дойти до края человека есть преодолеть человека в себе, перешагнуть через его труп и, не повторяя ошибки ницшеанского Заратустры, сбросить его со своих плеч сразу, пока тот ещё не остыл. Батай ставит Рембо в вину его отказ от края возможного и сам, искалеченный метафизической болью, продолжает своё движение к опасной черте, дабы её стереть.

Один из основных вопросов, который задаёт Батай, звучит так: «Как могло так случиться, что повсюду люди, независимо друг от друга совершали один и тот же загадочный поступок, что все они испытывали потребность или видели свой долг в ритуальных убийствах живых существ?» Без преувеличения можно сказать, что от ответа на «последний вопрос бытия» зависело понимание того, кто мы есть на самом деле. Для того чтобы внести ясность, Жорж Батай обращается к трудам французских социологов, уделивших немало внимания изучению жертвоприношений. Нам предлагается задуматься о такой вещи, как строение живых существ, отталкиваясь от идеи единого («коллективного») сознания. Батай намеревался найти ответ в той плоскости, где находились жрецы, но сначала он ставит нас перед новым неожиданным вопросом: «Что происходит с теми, кто хохочет, видя, как падает им подобный? Может ли быть, что несчастье ближнего доставляет нам столько радости?» Между последним вопросом бытия и тем, что был задан позже, проходит тень автора труда «О смехе», Анри Бергсона, сыгравшего особую роль в жизни Батая. Падающий и умерщвляемая жертва становятся взаимозамещаемыми, точно как объединивший людей смех способен заместить сакральную общность. Всюду мы можем заметить чувство зачарованности разоблачением: падение человека показывает нам, как иллюзорна устойчивость, смерть человека – как иллюзорна жизнь. Если мы обратимся к прошлому с целью выяснить, какова связь смерти и смеха, то первое, что нам предстоит сделать, так это осмыслить ритуальное осмеяние смерти. Вспомним «Пляску Смерти» Гольбейна: художник изображает смерть уродливой и смешной. Это ли не попытка победить смехом то, что вызывает в нас страх? Между смехом и смертью лежит напряжение; смех освобождает нас от него, смерть – усиливает тревогу, но в обоих случаях сопричастие порождает общность; общность становится сакральной, когда мы покидает мир труда.

В своей статье «Странный смех погребального обряда» Елена Серова пишет:

«Смеялись» язычники на похоронах не веселя ради, а с целью «задобрить» Сакральное (смерть была непонятна, непостижима, а потому воспринималась как вторжение Потустороннего мира). Это была попытка слиться с Сакральным, с его «энергетикой насилия,

агрессии, смехового и сексуального неистовства», пропустить его через себя и тем самым избавиться от его разрушительной силы».

Серова суммирует свои впечатления от монографии Светланы Лашенко, я приведу ещё один отрывок, который считаю важным:

«...Люди всегда хотели «преодолеть» старение. Однако древние пытались преодолеть его странным, на наш взгляд, способом: убивали тех, кто стал старым и немощным. Принцип был тот же, что и в Спарте: слабым, немощным и больным не место в этой жизни. Но убийство не происходило «в трезвом рассудке».

Убивали, как следует из книги Лашенко, опьяненные и распаленные «смехом», с осознанием приобщения к Сакральному, воспринимая свои действия как Жертвоприношение».

Смех, которым древние славяне пытались задобрить Сакральное, жертвы, что были принесены на кровавые алтари с той же целью, выявляют связь между смехом и смертью, но не отвечает на главный вопрос, заданный Жоржем Батаем. Ацефал вызывал у него смех, ибо был без головы и, одновременно, наполнял тоской. «Мы видим все вещи сквозь человеческую голову и не можем отрезать этой головы; а между тем сохраняет силу вопрос: что осталось бы от мира, если отрезать голову?» - вопрошает Ницше. Должно быть, должен был пройти почти целый век, чтобы ответ был дан. И он принадлежит Батаю. Вселенная, являясь не более чем плодом нашего ума, как совершенно верно считают буддисты, обнажает свою суть лишь в момент уничтожения плода и его причины. Голова, будучи отделённой от тела, более не способна взрастить плод, а значит, жертвоприношение через ритуал отсечения головы, в каком-то роде есть символическое уничтожение иллюзорного мира. Известная всем Копенгагенская Интерпретация квантовой теории была сформулирована Нильсом Бором: «Мир, как он известен науке, не является моделью реального мира, но представляет собой модель человеческого Ума, который создаёт модель реального мира». Отсечение головы есть убийство бога, Демиурга, а «вершина любви к Богу на самом деле является смертью Бога», как утверждает Батай.

Говоря о целях человеческих жертвоприношений, обыкновенно упоминают «теорию дара» (попытку умилостивить богов), «кормление» умерших предков, знак преклонения перед божеством, использование мощного выброса энергии в магических целях; «человече-

ские жертвоприношения в языческой Уппсале также ставили целью возрождение космоса и укрепление королевской власти», - как пишет Мирча Элиаде. Цель могла быть и посвячительно-мистериальной, и искупительной. Вернёмся к тайному обществу «Ацефал» и идее её основателя – принесению в жертву одного из Посвящённых, - которая так и не была воплощена, ибо если жертву найти было не столь сложно, то с поиском жреца дело обстояло совсем иначе. Ритуал жертвоприношения должен был исторгнуть жертву из профанного мира и водворить её в суверенный мир богов, дабы она не была сведена к вещи и сохранила свою сокровенную природу. Исследователи тайного общества «Ацефал» по какой-то причине проходят мимо Эроса, акцентируя внимание исключительно на Танатосе, совершая, по моему мнению, серьёзную ошибку, - как смерть, так и сексуальность были для Батая эквивалентными материями, в которых проявляла себя Сакральная Ярость. «В некотором смысле труп – совершеннейшее утверждение духа. В непоправимом бессилии и отсутствии мертвеца проявляется сама сущность духа, так же как вопль убиваемого есть высшее утверждение жизни», - пишет Батай, тем самым делая Смерть силой не только разрушающей, как принято полагать, но и халкионической (от греч. «халкейю» - «ковать, быть кузнецом»). Да, была идея. Была решимость её осуществить. Не было жреца.

Но сообществу «Ацефал» был нужен не жрец, а Жрица. Ею могла стать *Мария Нагловская*, основательница парижской школы сексуальной магии «Золотая стрела». Известно, что в «Золотой стреле» практиковался ритуал Испытание Повешенного. Суть этого ритуала состояла в приведении адепта в состояние контролируемой полуасфикции или, как выражалась Нагловская, «воспарения над всеми соблазнами»: мужчина с затянутой петлёй на шее участвовал в сакральном коитусе, в конечном итоге достигая глубинного преобразования, превращения в «утончённого безумца тайных доктрин... нового человека». Об этом довольно сказано в книге «Демоны плоти» Зины и Николаса Шреков, а также в «Таинстве Повешения» самой Нагловской – тексте, который, к сожалению, так и не был переведён на русский язык. Кстати, существует мнение, что часть тайных знаний барон Юлиус Эвола получил именно от Марии Нагловской.

После её смерти школа «Золотая стрела» перестала существовать, та же участь постигла и тайное общество «Ацефал. Что могло произойти, пересекись пути Батая и Нагловской, соединись Ацефал с Верховной Жрицей Храма в хищном сплетении дьявольского Эроса и всеокрушающего Танатоса?

Эротический экстаз уподоблялся Батаем предвкушению смерти, сексуальность он считал не больше, не меньше, как началом и истоком человека. Она была тем, что «больше всего противилось низведению человека до состояния вещи», это – область *Sacrum*, в которой лучше всего познаётся отличие обычной сексуальной деятельности от *L'erotisme*. Эволюция последнего всегда шла параллельно с эволюцией «скверны»; десакрализация обоих привела к уподоблению их «злomu» и «отрицаемому». Чистая Ярость, нарушающая запрет, становится единственным доступом к сакральному. Необходимо совершить «грех» (поступок, считающийся таковым в рамках христианской парадигмы), чтобы вторгнуться в мир богов. «Бог – ничто, если он не есть превозможение Бога во всех направлениях – в сторону вульгарного бытия, в сторону ужаса и скверны; наконец, в сторону ничто...» - пишет Жорж Батай. Однако наступит время, когда «человек должен рассчитывать на что-то более веское, чем ничто».

Трансгрессия Батая есть жест (дополняя определение Фуко), обращённый не на, а ЗА Предел Пределов, где НЕТ уже ни Ацефала, ни лабиринта. Трансгрессия, берущая своё начало в Ярости, «жизненном вихре, пожирающем мрак», по Батаю, безмолвна. И она оказывается сильнее страха потерять голову. У Бальмонта есть потрясающей глубины строки: «В начале, если было начало, было Безмолвие, из которого родилось Слово по закону дополнения, соответствия и двойственности». То есть, следует говорить о появлении Слова как причине возникновения Двойственности. Батай преодолевает и Слово, и Двойственность, погружаясь в Обезглавленную Немоту Ярости.

Древние верили, что голова и волосы содержат не только жизненную силу человека, но и являются хранилищем его духовной сущности, которая возрождалась в новом теле после того, как старое было поглощено смертью, поэтому потеря как волос, так и головы казалась им одинаково опасной. Батай меньше всего хотел вернуться, - его желанием было Невозвращение из края Возможного.

Чтобы ступить за грань Невозвращения, нужно было стать Ацефалом, войти в бесконечный лабиринт, свершив жертвоприношение, само-казниться, само-устраниться. Этот ритуал имел для Батая и членов тайного общества ещё один смысл, пожалуй, наиважнейший – жертвоприношение было ключом к Самопознанию, к полному, тотальному переживанию своей истинной природы. Но только последующее принесение в жертву Себя Самого выводило за пределы даже изначальной природы. Если сакральное убийство одного из Посвящённых позволяло Жрецу приблизиться к Смерти, то в тот самый момент, как он занимал его место, происходило его Абсолютное Вхождение в Смерть. Более не существовало никаких приближений и отступлений. Тотальное Яростное Вхождение в Смерть.

Авторы исследования о Чиннамасте, одной из Десяти Махавидий, приводят интересные сведения об обряде ритуального самоубийства практиковавшегося в Древней и Средневековой Индии:

«На одном изображении из Виджаянагара (Андхра-Прадеш) мы видим хитроумное устройство, специальную машину, предназначенную для совершения этого акта: она представляет собой нечто вроде гильотины, но рычаг, с помощью которого она приводится в действие, находится в руках человека, приносимого в жертву. Когда жертва нажимает на рычаг, лезвие ножа опускается на шею и голова скатывается прямо к ногам божества, перед которым происходит акт жертвоприношения. На изображении по обеим сторонам от главной фигуры мы видим двух женщин, вероятно – жен человека, совершающего *ātmaujña*; также там присутствует мужская фигура, статус которой не ясен – вероятно, это раб, помогающий в осуществлении ритуала. Существенно то, что, несмотря на присутствие других людей, адепт именно сам, собственной рукой должен совершить решающее движение».

Исследователи склонны придавать этому ритуалу смысл благодарения божества или попытку выторговать у Бога Смерти жизнь другого человека, пожертвовав свою собственную. Я бы назвала это упрощённым пониманием и осмелилась выдвинуть другую версию: совершающий ритуальное самообезглавливание, уподоблял себя божеству, становясь как жертвенной пищей, так и тем, кто, казня себя, её же и вкушает. Сей акт показывает, как жрец и жертва, убийца и самоубийца, человек и бог сливаются в пламенном остром единстве,

мгновенно выбрасывая себя из мира вещиности. На этом уровне более нет Другого, нет разделения на субъект и объект. С нажатия на рычаг не начинается Песнь Смерти. В этой кратковременной вспышке заключено всё – предел и моментальный «переход за».

Жертвоприношение по Батаю не подразумевало собою жеста, обращённого к богу, больше того – оно вообще не полагало никакого субъекта, оно изымало жертву из мира профанного, возвращая её в мир сакральный. Для Батая не существовало «Верховного Божества», оно было жестоко убито ещё во времена Заратустры.

Бельгийский художник Антуан Жозеф Вирц практически не знаком даже искусствоведам. Всю жизнь этого мастера занимала тема смерти, но сейчас я желаю обратить внимание читателя на работу, одно название которой способно вызвать большой интерес – «Что видит голова гильотинированного в первые три момента после казни». Картина стала причиной обвинения Вирца в помешательстве.

Вирц, не обращая внимания на слухи, которыми обыкновенно кормится толпа, свёл дружбу с врачом брюссельской тюрьмы, что, как считал художник, могло привести его к ответу на вопрос: «Сколько длится процесс умирания, когда голова уже отделена от тела, имеются ли в этой голове ещё какие мысли?» Но вскоре стало ясно, что врач может снабдить художника исключительно анатомическими сведениями, но как проникнуть в тело казнённого, как добыть ответ на сакральный вопрос, никто не знал. Вирцу определён везло, ибо как раз вовремя в Брюссель приезжает доктор В., одноклассник нового друга художника, имеющий опыт гипнотической практики.

«– Я смогу ввести Ваше сознание в оболочку преступника, стоящего на эшафоте, – пообещал доктор Вирцу. Возьмите своего секретаря, а я возьму своего с тем, чтобы они независимо друг от друга вели эксперименты. По рукам?

– А я не умру? – в голосе художника, как он ни старался, проскользнула тревога.

– Вот этого я не знаю, – честно признался гипнотизер...

Доктор и Вирц вместе с секретарями устроились внизу эшафота, чтобы, с одной стороны, не будоражить публику, которая пришла посмотреть на казнь, а с другой, чтобы видеть голову казнённого, которая должна была упасть в корзину. После чего доктор «усыпил» художника, внушив ему «войти в «шкуру» преступника, следить за

всеми его мыслями и чувствами и громко высказывать размышления осужденного в ту минуту, когда топор коснется его шеи.

Вирц тотчас же уснул. Вскоре палач привел преступника. Его положили на эшафот под топор гильотины. Тут Вирц, содрогаясь, начал умолять, чтобы его разбудили, так как испытываемый им ужас невыносим. На эти мольбы доктор не стал обращать внимание.

Еще мгновение, и голова покати́лась в корзину.

– Что вы чувствуете, что вы видите? – спрашивает доктор.

Вирц корчится в конвульсиях и стонет:

– Удар молнии! Ах, ужасно! Она думает, она видит...

– Кто думает, кто видит?

– Голова... Она страшно страдает... Она чувствует, думает, она не понимает, что случилось... Она ищет свое туловище... ей кажется, что туловище за нею придет... Она ждет последнего удара – смерти, но смерть не приходит...

В то время как Вирц произносил эти страшные слова, оба секретаря и доктор внимательно смотрели на голову казненного. Артерии еще пульсировали в том месте, где их перерезал топор.

Доктор продолжал спрашивать:

– Что вы видите, где вы?

– Я улетаю в неизмеримое пространство... Неужели я умер? Неужели все кончено? О, если бы я мог соединиться со своим телом! Люди, сжальтесь над моим телом! Люди, сжальтесь надо мною, отдайте мне мое тело! Тогда я буду жить... Я еще думаю, чувствую, я все помню... Вот стоят мои судьбы в красных мантиях... Моя несчастная жена, бедный мой ребенок! Нет, нет, вы меня больше не любите, вы покидаете меня... Если б вы захотели соединить меня с туловищем, я мог бы еще жить среди вас... Нет, вы не хотите... Когда же это все кончится? Разве грешник осужден на вечную муку?

При этих словах Вирца присутствовавшим показалось, что глаза казненного широко раскрылись и взглянули на них с выражением невыразимой муки и мольбы.

Спустя секунды художник заснул окончательно и перестал отвечать на вопросы своего «мучителя». Он, естественно, остался жив и создал свою страшную картину...» (Юрий Москаленко)

Бесценный и, как сказал бы Жорж Батай, «внутренний» опыт Вирца, даёт нам возможность понять, что, даже отделившись от

тела, голова на какое-то время сохраняет способность осознания. Здесь вступает в свои права одно из важнейших понятий в философии Батая – непрерывность, известное ещё со времен Аристотеля, но французский философ пошёл дальше и открыл непрерывность как «агрессивную силу «ярости», которая высвобождается в религиозных обрядах и деяниях». Можно провести аналогию между яростью, как она есть, и сакральной субстанцией, носящей у древних меланезийцев, народов онтонг-ява, вогао и др. название мана (вакан – у сиу, аренда – у ирокезов, мегбе – у африканских пигмеев, петара – у даяков). Батай обнаружил, что весь религиозный опыт человека сводится к его стремлению к возврату в имманентную непрерывность; а для этого религии нужен был не Бог, а Смерть Бога, не молитва, а Ярость! Коитус возвращал непрерывность, свергая идею обособленности, отдельности каждого существа, но «для нас, существ дискретных, именно смерть означает непрерывность бытия», – говорит Жорж Батай, для которого непрерывностью по-настоящему обладал только мёртвый, труп. Практически те же слова мы читаем у Кришнамурти: «Непрерывность — это гниение, распад, и существует жизнь только в смерти». Только с её приходом появляется континуальность, – с изъятием человека из профанного мира, где он мог быть сведён к состоянию вещи. Смерть есть глубокая имманентность, акт жертвоприношения есть чистая трата энергии, энергии в непрерывной циркуляции. Жертвуя, одаривая, Батай – Истреблял. Это «всё равно что бросать уголь в печь». Опыт Вирца ценен уже тем, что позволяет нам познать падение в непрерывность, увидеть вспышку всё ещё жадного до жизни сознания, противящегося умиранию, но – не смерти. Мы можем наблюдать возврат в непрерывность, destructio дискретности. Сознание Вирца, введённое в оболочку казнимого, стёрло границу между «я» и «другим», подобно тому, как любовное слияние преодолевает отдельность индивидов. Батай был убеждён, что самопознание возможно только благодаря созерцанию собственного умирания, но чтобы это стало возможным, человек должен умереть ещё при жизни. «Вот почему следовало бы, чтобы любой ценой человек жил в тот момент, когда поистине умирает».

По мнению Жоржа Батая, бытие обретало могущество, только достигая небытия, и философ превратил свою жизнь в непрерывное умирание, в непрестанную трату. Природа смерти была для него не-

отличимой от природы света. Как свет, так и смерть, были (у) тратой, чуждой идее бережливости. С.Л.Фокин так пишет об этом: «Человек, отражая смертный свет, есть зеркало смерти, точно как вселенная – зеркало света. Батай отождествляет свет и смерть, свет и вселенную: из чего вытекает, что человек, умирая, сливается с вселенной. В этом, собственно говоря, и заключается смысл жертвоприношения: его участники, утрачивая границы индивидуальностей, сплачиваются со вселенной». Когда Лаура (Колетт Пенью) умирала на глазах своего возлюбленного, Жорж Батай находился во власти непередаваемого ужаса, ибо лицо умирающей напоминало ему «пустое, полубезумное лицо Эдипа». Это явление, *unio mystica et physica*, сгорающей в костре агонии плоти и ворвавшегося в чувственный мир лика самой Смерти, никогда так и не стёрлось из памяти Батая. «Мир рушился на моих глазах, отнимая у меня последние силы», - скажет Батай, добавив, что «всё кругом проклято». Философия подвергается распаду, когда край возможного достигнут. «Мне предстоит вступить в такое «царство», куда сами цари вступают сражёнными молнией», - это признание Батай сделал в октябре 1939 года. В своей самой личной книге «Внутренний опыт», в главе под названием «Казнь», он показал, как человек достигает крайности возможного.

Колетт Пенью, Лаура, «Святая бездны», как называл её Мишель Лейрис, всю жизнь пребывала в объятиях смерти, слыша сардонические речи мертвых. «Я шла с запада на восток, из одной страны в другую, из города в город – и всё время между могил». Постоянная близость смерти (от рано открывшегося туберкулёза) заставляла Лауру признавать ирреальность бытия, утверждая в то же время вечное царствие смерти, небытия. Её желание пережить, перестрадать, почувствовать как можно больше, как можно интенсивнее, было настолько захватывающим, что Лаура нередко сталкивала себя в омут страдания и самоунижения. Её опасная связь с берлинским врачом Людвигом Вартбергом напоминала утончённую пытку, когда, по собственным словам Лауры, «она бросалась в кровать, как бросаются в море», позволяя надеть на себя ошейник и выпороть плёткой. Она выплёскивала себя, отдавала без остатка. Постоянную угрозу смерти она воспринимала как «пьянящий абсолюте». Истину бытия, смысл бытия, всё, что носило статус сакрального, Лаура обретала вне мира форм, за внешними обстоятельствами, тем не менее,

она не могла не признать, что Сакральное становится сакральным лишь смешиваясь с социальным. Её знакомство с Батаем произошло в 1935 году благодаря Мишелю Лейрису. Эти мужчина и женщина не искали простой жизни и простых отношений. «Иной же раз каждый человек – ответ или призыв», - писала Лаура. Батай и был для неё призывом – призывом к смерти, к демоническому сладострастию, к сокровенной тотальной саморастрате, к самоказнению. Он стал для неё призывом, но не ответом. Скорее одним из, а может быть, и одним единственным вопросом. Никогда не озвученным. Оставшимся в области мысли.

Батай призывал похоронить Мысль заживо, ибо слова, концепции, определения виделись ему тем, что всё более поработало его сознание. И слово «тишина» есть шум, и слово «уничтожение» есть всё ещё присутствие. Во «Внутреннем опыте» он пишет:

«Поскольку рабство рассудочных форм продолжает усиливаться, жертва, на которую нам надлежит пойти, превосходит жертвы наших предшественников. Уже не нужно заглаживать дарами злоупотребления человека в отношении растений, животных, других людей. Сведение человека как такового к положению раба чревато сегодня (впрочем, уже давно) некими последствиями политического характера (легче покончить со неупотреблениями, чем вывести их религиозные следствия). Но крайнее злоупотребление разумом, на которое в недавнее время пошел человек, обязывает его к последнему жертвоприношению: человеку надлежит отринуть разум, рассудочность, саму почву, на которой он держится. Бог должен умереть в человеке - в этом вся глубина ужаса, в этом гибельная для человека крайность».

Поэт приносит в жертву слова, тем самым извлекая их из профанного мира. Но не только! Сакральность поэзии ещё и в том, что поэт создаёт «некое топическое событие, «сообщение», ощущаемое как нагота. – Это самоизнасилование, обнажение, сообщение другим того, что является смыслом твоего существования», как писала Колетт Пеньо. Батай разгадывал этот мир как загадку, медитируя (сам он наделял свои медитации эпитетом «тяжкие») на его парадоксы. Автор дошёл до крайности возможного, осознав, что загадка неразрешима. Человек призван быть безответным самоказнением, мир – неразгаданным парадоксальным единством во множественно-

сти. «Мой опыт божественного столь безумен, что надо мной будут смеяться, если я вздумаю говорить о нем», но Батай говорит, отдавая себе отчёт в том, что власть слов ещё слишком сильна. Его опыт подобен Казни. Повторить его нельзя, сей опыт непостижим и отрицает всякую возможность «стать Батаем». Вполне осознанно он отказывался от возможности быть счастливым и спасённым, ибо это предполагало бы страх перед страданием и желание его избежать, слабость, присущая человеческому существу, для которого подступы к краю возможного невидимы, ибо увидеть Чёрный Свет и не ослепнуть может только желающий казни. «Прежде всего, следует знать, что на краю возможного все обрушивается: рушится само здание разума, в миг невысказанного мужества рассеивается вся его величественность; из этих руин поднимаются шаткие останки, им не успокоить чувства смятения. Бесстыдно и тщетно кого-то обвинять: так было нужно, ничто не может устоять перед необходимостью двигаться дальше. Иной, если потребуется, заплатит безумием». Батай не испытывал страха перед страданием, он мог и хотел быть разорванным, расчленённым своим внутренним опытом. Если человек полагает, что достиг края возможного, но при этом остаётся жить, ему нельзя останавливаться. Всё, что он должен – это продолжать себя казнить. Здесь Батай не согласен на компромиссы. Завершение его внутреннего опыта – КАЗНЬ. Сам же опыт – только постскриптум к ней. Экстаз пред Пустотой.

## ЖОРЖ БАТАЙ И ЧЕТВЁРТАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА

В тревожные 30-е годы во Франции была основана политическая группа, известная как «Контратака». Она представляла собой *Союз Борьбы* интеллигентов-революционеров и была возглавляемая Андре Бретоном и Жоржем Батаем. Эти политические экстремисты поставили перед собой цель – противостоять единственному своему врагу – фашизму. Манифест 1935 года пестрел от подписей А.Бретона, К.Каю, Ж.Шави, Ж.Батая, Б.Пере, П.Клоссовски, Р.Блена и многих других.

*В «Контратаке» были приняты особые эстетически-политические практики, направленные на слияние всех участников союза в единое социальное тело, способное оказать силовое сопротивление противнику.* Это был решительный переход от абстракций к конкретике, от многообещающих слов к волевому и насильственному действию.

Сюрреализм вместе со своим отцом-основателем Андре Бретоном неожиданно вышел за границы литературного течения; его вторжение в область политического было незамедлительной реакцией левой французской интеллигенции на события 6 февраля 1934 года, а именно на фашистский путч.

Однако быстро выяснилось, что Бретона, возлагавшего особые надежды на коммунистический режим, постигло разочарование, что послужило причиной разрыва сюрреалистического движения с коммунизмом. Символичной стала пощёчина, нанесённая Бретоном члену советской делегации Эренбургу, отпускавшему в адрес сюрреалистов самые нелестные замечания. 1935 год поставил точку в вопросе о близости сюрреализма и коммунизма. Бретон начал поиск другого общественного идеала, одинаково чуждого как старым скри-

жалям не оправдавшего его надежд коммунизма, так и ничтожным ценностям буржуазного мира. Вот здесь и начинается самое интересное.

Основатель сюрреалистического движения оказался в точке пересечения с наиболее опасным своим противником – фашизмом, и это нельзя сбрасывать со счетов. Именно близость с фашизмом и ни с чем иным могла стать своего рода топором, окончательно зарубившим все верёвки, что ещё связывали сюрреалистов с коммунистической идеологией. Бретон, неизменно ищущий середину, некий центр, в котором снимается конфликт противоположностей, не отступил от своего принципа и в этот раз. «Контратака», основанная в сентябре 1935 разделялась на правый берег – так называемую «Группу Сада» и левый берег – «Группу Марата». Собираясь в театре Барро, революционно настроенные интеллигенты произносили полные героического пафоса речи и распространяли прокламации, таким образом реагируя на события в своей стране.

После появления листовки, автором которой был философ и писатель Жорж Батай, стало очевидно, что «Союз борьбы» исчерпал себя и необходимо перейти на иной уровень. В статье «Психологическая структура фашизма» такие величины как Гитлер и Муссолини представлены носителями той силы, *«которая ставит их выше людей, партий и даже законов, силы, которая разбивает упорядоченный ход вещей, умиротворённую, но скучную однородность...»* Принимая к вниманию то колоссальное влияние на народные массы, которое оказывала пропаганда фашизма, Бретон вынашивал мысли о сюрреалистической революции, перевороте в Европе, противостоянии фашистскому режиму. Его намерением было воспользоваться фашистской стратегией для достижения собственных целей. Больше того, можно указать на стремление отца-основателя сюрреализма к созданию своего рода *тайного политического Ордена*. Определённо, Бретон находился под сильным влиянием Жоржа Батая. Последний как раз и осуществил мечту Бретона сразу после распада «Контратаки». Новый союз говорил дерзкое «нет» как фашизму, так и коммунизму, призывая к революции, к моральной свободе и насилию. Батай практически переступил черту, за которой разница между антифашизмом и собственно фашизмом более не осознаётся, но понимал ли это сам Батай – вопрос, на который сложно найти ответ.

Тем не менее можно утверждать, что Батай, признавая иррелевантность всех существующих политических идеологий, стремился к созданию принципиально *новой политической теории*. Это было попыткой выйти за пределы всех известных политических парадигм.

Марманд, определяя характер деятельности Батая, употребляет удивительно точное выражение – *«политика траты»*. Она подразумевает собой тотальное самопожертвование, самосожжение, растворение индивидуального начала в сообществе, Едином Социальном Теле. В этом принципиальное отличие новой идеологии Батая от либеральной идеологии, где индивидуум существует как цель и центр. Батай бросает вызов индивидууму, наносит по нему сокрушительный удар, удаляя из политической системы, что означает обретение подлинной свободы; свободы, главным образом, от индивидуальной идентичности.

«Контратака» была всего лишь *теорией* жертвоприношения, к *практике* же Батай приступил несколько позже, создав тайное общество «Ацефал».

Во второй половине XX века философ констатировал отсутствие мифа с той же смелостью, с какой Фридрих Ницше оповестил мир о смерти Бога. С отсутствием мифа самое время сказать о той пропасти, что разверзлась меж человеческим «я» и его бессознательным. Карл Юнг видел в этом причину внутренней раздвоенности, приводящей к неврозу. Жорж Батай решил создать *свой миф* и для этого обратился к своему другу, художнику Андре Массону, с просьбой, которая может показаться весьма странной: «Нарисуй мне безглавого бога – остальное найдешь сам». Массон мгновенно увидел загадочную фигуру, голова которой была расположена на месте детородных органов; в левой руке безглавый бог держал кинжал, в правой – горящее сердце («не сердце распятого, а сердце нашего учителя Диониса», - поясняет Андре Массон). Живот загадочного бога обратился во вместилище Лабиринта, ставшего символом новообразовавшегося союза. Так был рождён Ацефал (букв. «безголовый») и через год ему предстояло стать эмблемой тайного общества, о котором до сих пор ходит большое количество противоречивых слухов. Так кем же было это лабиринтальное, жертвенное (жертвующее?) существо – богом, человеком, сверхчеловеком? За год до возникновения общества «Ацефал», появляется первая весточка от безголо-

вого бога – журнал, названный его именем, где Жорж Батай вдруг отказывается от обозначения «бог» (равно как и от обозначения «человек») в пользу другого слова – «монстр».

В своём стремлении разрушить все традиционные этические нормы, своей волей к невозможному, Батай был подобен некоторым гностикам, для которых путь к совершенству заключался в том, чтобы испытать всё возможное и даже сверх того. Ритуал человеческого жертвоприношения, принятый в обществе «Ацефал» имел целью избавить всех его участников от личностного «я» ради полного Единения, так сказать, до создания Одного Существа, Единого Организма, рождённого из энергии страсти и смерти. Жорж Батай, одержимый этой идеей, пытался познать смерть в этой чудовищной, на сторонний взгляд, мистерии. Батай утверждал, что *объединить людей способно только нечто трагичное* (например, тревожное обещание смерти), а потому любое сообщество людей он считал по сути своей трагичным. Именно трагедия в понимании Батая, позволяла субъекту отождествить себя с умирающим героем и вместе с ним познать «смерть при жизни». В эссе о Гегеле Батай сближает понятия трагедии и жертвоприношения, упоминая о состоянии священного ужаса. Зная, что Батай был живым воплощением трансгрессии, можно полагать, что ради попадания в лабиринт, он готов был отсечь голову. Как свою, так и голову одного из посвящённых, предназначенных для жертвоприношения. Есть версия, что члены кружка Ацефал не совершили ни одного реального жертвоприношения, так как все готовы были стать жертвой, но НИКТО палачом.

В том же эссе есть слова: «В ясном сознании чувство греха связано с идеей смерти, и таким же образом чувство греха связано с удовольствием. В самом деле, человеческое удовольствие не возникает без нарушения какого-либо запрета».

Помимо ритуала жертвоприношения, в тайном Обществе «Ацефал» были приняты и другие ритуалы; о них известно довольно мало по причине молчания участников союза, однако некоторые из них мы можем кратко обозначить. Члены общества не подавали руки антисемитам, праздновали день казни Людовика XVI на пл. Согласия. Мишель Сюриа сообщает, что Батай никогда не пренебрегал ежедневным кулинарным ритуалом (котлета из конины на обед). Ещё одним, пожалуй, загадочным ритуалом была поездка членов об-

щества на станцию Сен-Ном-ла-Бретеш (во время пути полагалось медитировать, не сообщая никому о своих ощущениях), откуда каждый из них в полном одиночестве шёл к упавшему дереву (символ внезапно наступившей смерти) и жёг серу (алхимический принцип мужского начала и духа).

Фактически Жорж Батай отвергал саму идею единства, человек для него характеризовался, прежде всего, своей «разорванностью»; снятие конфликта, таким образом, попадало под категорию «нечеловеческого». Батай старался умозаключать, находясь «по ту сторону», но, обнаруживая противоположности он, в отличие от одного из своих оппонентов, Андре Бретона, не примирял, а сталкивал их, вследствие чего гармония была невозможна. Здесь можно вспомнить несчастное сознание из «Феноменологии Духа» Гегеля. Стремление найти ту точку, в которой противоположности сходятся, Батай, ярый противник идеализма, объяснял тоской по утраченным идеалам. Предсмертный экстаз, озаряющий своим гибельным светом, преображал, по мнению Батая, лицо уходящего из мира человека. Он видел его как «свет смертной неизбежности», сравнимый разве что с сиянием солнца. Для Батая «природа смерти неотличима от природы света». И свету смерти, и свету солнца чужда бережливость, оба трагят себя в неистовом порыве, являя своё могущество. Покидая этот мир, человек сливается с Вселенной, как с зеркалом света. Подобным же образом участники жертвоприношения, по замыслу Батая, освобождались от индивидуального начала и сливались с макрокосмом. *«Жертвоприношение поставило жизнь на высоту смерти, оно стало наглядным примером безрассудного переизбытка траты»*, - писал Батай.

Насилие, о котором говорил философ отличалось от насилия фашистского. Если последнее подразумевало тотальное уничтожение Другого, то насилие, принятое в обществе «Ацефал» имело место лишь при добровольном согласии, иными словами, оно было направлено на жертву, готовую к уничтожению. Чаще всего участники общества вели войну с самими собой, следовательно, их насилие выражалось в самоистреблении при «влечении к смерти».

Принимая концепцию Гераклита, Батай воспринимал войну как первоначало бытия. Войну он неразрывно связывал с жертвоприношением, гигантской тратой, по большому счёту чуждой экономиче-

ским и национальным принципам. Желая разрушить фашистский политический миф, Батай идёт против структуры политической организации, в которой *фигура вождя*, фюрера является главной. Главу или ГОЛОВУ он предпочитает ОТСЕЧЬ. Люди больше не должны были объединяться вокруг главы. Я приведу цитату из фундаментального текста «Пропозиции», который был опубликован во втором номере журнала «Ацефал»:

«Демократия зиждется на нейтрализации относительно слабых и свободных антагонизмов; она исключает любое взрывчатое сгущение. Моноцефальное общество возникает из свободной игры естественных законов человека, но всякий раз, когда это вторичное образование, оно являет собой удручающую атрофию и старческий маразм. Единственное общество, полное жизни и силы, единственное свободное общество – это би- или полицефальное общество, дающее фундаментальным антагонизмам жизни постоянный, но неограниченный взрывной выход в самых богатых формах.

Двойственность или множественность голов как бы воплощает одновременно безглавость жизни, так как голова основана на сведении всего к единству, сведении мира к Богу».

В экзистенциальном экстазе, в соприкосновении с нуминозным происходило принесение в жертву своего «я». Это расценивалось Батаем как проявление подлинной власти, присущей индивиду. ОН БЫЛ ВЛАСТЕН РАСТРАТИТЬ СЕБЯ, ПРИНЕСТИ В ЖЕРТВУ. Батай был твёрдо убеждён, что «Власть существует лишь растрачивая себя». Он полагал власть атрибутом тех, кому приходится дорого за него расплачиваться; на кон при этом ставилась собственная личность. Мы имеем парадоксальную формулировку: КОРОНАЦИЯ ЕСТЬ НАЧАЛЬНАЯ СТАДИЯ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ. По Батаю, власть – это не только возможность убивать, но не в последнюю очередь и возможность быть убитым. Отсюда и суверенная власть была лишь тенью суверенности. Подлинным *сувереном* Батай называл *человека трагедии*. Трагедии, ибо сама власть трагична (преступна), неподчиняема. Мы знаем, что Батай придерживался концепции *абсолютного суверена*, наделённого абсолютной свободой и имеющего право на смерть. Снова гегелевский мотив. Он лишён страха смерти, ибо не проектирует себя в будущее время. *Суверен Батая трансгрессивен, ибо воспринимает границы как то, что не-*

*обходимо нарушить и преодолеть, для него не существует никаких запретов.* Сакральное Батай разделяет на «левое» и «правое», и утверждает, что все сакральные объекты, «как политические персонажи, регулярно преобразуются только из левых в правые». Это в частности справедливо и по отношению к власти. Власть начинается с трансгрессивного акта, с нарушения запрета. Суверен, по Батаю, сражается не с какими-то конкретными врагами, а с обществом, вернее, с гетерогенными его элементами, для этого заручаясь помощью гомогенной части общества. Суверенная власть имела садистский характер, но была «выходом в ослепительную чистоту». Как замечает Мишель Сюрис: *«Смерть или опустошение, которую национал-социалистические и фашистские диктатуры принесут с собой, служит завоеванию. Но та смерть, которую призывает Батай — призывает на себя и на тех, кто вместе с ним разрабатывает идею сообщества, — лишь только та смерть экстаична, ибо только она лишает всего, только она разоряет».*

Актор политической деятельности как носитель индивидуального начала уступает место актору политико-религиозной деятельности, субъекту, вышедшему за рамки индивидуального. Девизом общества Ацефал, созданного по примеру рыцарского ордена, стали слова «Мы свирепо религиозны!» Важно подчеркнуть, что «Ацефал» объявил фашизму священную войну, и первым решительным действием стал выход Второго номера журнала, который был полностью посвящён Ницше. Батай вознамерился вырвать его из рук фашистов, вполне успешно приспособивших его философию под свои нужды. Батай решительно опровергает связь Ницше с фашизмом, раскрывая суть фальсификации, порождённой хитрыми замыслами сестры философа, его кузена Рихарда Ёлера и человека, имевшего доступ к Архиву Ницше.

*«Война интересует меня как средство тревожного созерцания»,* - признаётся Батай. В царстве необходимости, то есть, в нашем мире, существует три типа людей:

«Вооружённый громила», правящий с помощью насилия, не признающий никакого внутреннего конфликта и относящийся к смерти как к «средству для внешнего применения».

«Трагический человек», который подвергается воздействию жестоких сил и противоречий, находясь во власти абсурда природы и

общественных отношений. Он не видит иного выхода, кроме преступления. Его особенность в том, что «трагический человек» никогда не может быть порабощён, ибо несёт в себе «реальность глубин человеческого существования». Дух трагедии тяготеет к утверждению, созданию своей империи.

«Человек закона и слова», часто принимаемый за «человека комедии». Как правило, он быстро оказывается на службе у человека первого типа.

Батай высказывал мысль о необходимости появления *сообществ избранных*, что призваны стать строителями империи, которые бы знали ради чего стоит жить и ради чего стоит умирать. Это было бы «обществом заговорщиков», трагичным обществом, а трагедия, как известно, имеет своим истоком дионисийские братства. «...мир трагедии – это мир вакханок, - рассказывает Батай. – Кайуа говорит также, что одной из целей «тайного общества» является достижение коллективного экстаза и смерти от пароксизма. Империя трагедии не может быть реальностью подавленного и угрюмого мира». И совсем поразительна фраза: «В конце концов империя будет принадлежать тем, кто будет так разбрасываться жизнью, что полюбит смерть».

Субъектом истории новой политической идеологии Батая становится не индивидуум, как в случае либерализма, ни класс и даже ни государство (или раса), как в коммунизме и фашизме, но *трагическое сообщество*. Именно это Трагическое Общество мы можем рассмотреть как ещё одну кандидатуру на роль субъекта в Четвёртой Политической Теории, а проживание имперской трагедии как форму её практической реализации.

Прообразом этого общества был тайный союз «Ацефал». Не следует забывать, что он имел отношение не только и не столько к политической области, сколько к области религиозной, ибо главной целью Жоржа Батая было создание новой религии.

В июле 1937 года в журнале «Ацефал» появляется «Заявление об основании «Коллежа Социологии». Первое заседание прошло 20 ноября. Был прочитан доклад Батая и Кайуа «Социология сакрального и отношения между «обществом», «организмом» и «существом». Возникновение Коллежа началось с категорического отказа от политики и литературы, - единственным ориентиром признавалась наука, а если говорить точнее, та наука предметом которой был «оттал-

квивающий аспект сакрального» (или как говорил Монро, «жгучие сюжеты»). Иными словами, был сделан шаг ЗА пределы философии познания.

Основатели Коллежа Социологии, солидализируясь с «сюррационализмом» Гастона Башляра (кстати, учителем нашего Жильбера Дюрана) избрали иной метод – неосторожность. Необходимо мыслить опасно, сделать ставкой свой собственный разум, ибо «риск разума должен быть всеобщим». На познание не существует никаких запретов. Мышление – это довольно опасный процесс. Мыслить – значит рисковать, так как в «царстве мысли неосторожность является методом». Продолжая исследования таких известных социологов как Эмиль Дюркгейм, Люсьен Леви-Брюль и Марсель Мосс, члены Коллежа Социологии ставили перед собой непростую задачу – исследование сакральных феноменов, а также осмысление связи природного и общественного мира. Роже Кайуа утверждал, что *регенерация сакральных явлений* была, пожалуй, фундаментальной целью основателей Коллежа. К сожалению приходится признавать, что внутри коллектива имел место неразрешимый конфликт: столкновение различных точек зрения на проект «сакральной социологии» в конечном счете стал причиной раскола. Мишель Лейрис предлагал устранить всякую двусмысленность и продолжать исследования в рамках официальной науки, что шло вразрез с планами как самого Батая, так и его друга Роже Кайуа. Коллеж Социологии должен был объединить конгениальных друг другу личностей, видевших свою задачу в сакрализации социологии, возведении этой науки в статус сакральной доктрины. «Правому» Сакральному аспекту фашизма, основанному на воле к власти, подразумевающему имперскую идею, Батай противопоставил «левое» Сакральное, связанное с тайнами обществами, религиозной властью и *суверенитетом трагедии*. Символ первого – топор палача, ибо это власть убивающего. Символ второго – крест идущего на казнь, ибо это власть погибающего.

*«Ни демократия, ни фашизм – тайное общество»,* – таков принцип Коллежа Социологии. Его участники намеревались осуществить сразу три проекта – научный, художественный и политический. Им это не удалось, но нас главным образом интересует пройденные этапы, сам процесс, а не конечный результат, поскольку Коллеж, по замечанию Олье Дени, находился в поиске некоего четвёртого пути

и представлял собой, таким образом, историческую префигурацию Четвёртой Политической Теории, включая её практическую реализацию – чем мы с вами собственно и занимаемся.

## ОБРАЗ БОГА. ЭРОС БОГА

### Начало Эрософии

#### І. Эротизм и религия в философии Жоржа Батая

Отрицая односторонность и узость взглядов, Жорж Батай охватывает орлиным взором философа все онтологические сферы, стремясь увидеть «в перспективе образ, которым был одержим в детстве, - образ Бога»; это соприкосновение и взаимопроникновение двух казалось бы, мало сопоставимых областей – религиозной и эротической обнаруживает единство на страницах книги *«L'Erotisme»*, которую Батай посвятил своему другу Мишелю Лейрису. Если мы заглянем в словарь, мы найдем там следующее определение эротизма: *Эротизм* - (l'eroticism) - сексуальное возбуждение или желание и их изменяющиеся социальные конструкции. Для Батая эротизм был «утверждением жизни в самой смерти». Философ делает чёткое различие между *сексуальной деятельностью* и собственно *эротизмом*; первая направлена на воспроизводство рода и заботу о своём потомстве; сексуальная деятельность в одинаковой степени присуща как животному, так и человеку, чего точно нельзя сказать об эротизме.

Эротизм способен поставить на грань, на остриё гибельно-страстного очарования смертью, придающего сексуальному возбуждению опасный привкус. Эротизм может приблизить человека к подлинной трагедии, переживаемой как мистерия, где изошрённые испытания выливаются в пьянящий экстаз, а порывы чувственности грозят вот-вот перерасти в извращенную жажду. *«Если единение двух любовников является следствием страсти, оно взывает к смерти, к желанию убийства или самоубийства. Знамением страсти является смертельное сияние»*, - пишет Батай. Возлюбленный есть истина бытия и с этим нельзя поспорить, и эта истина открывается в осознании бессмертия, которое перестаёт быть только одной из интел-

лектуальных концепций, воплощаясь в Крови как Слово, что было В самом Начале.

О близости *любви и смерти* сказано так много, что молчание о близости *любви и бессмертия* кажется, по меньшей мере, подозрительным. Один осознаёт, как он наполняется жизнью, находясь рядом с объектом любви, другой – сгорает в губительном пламени *mortido*, но сколько приближаются к осознанию того, что благодаря Другому, они начали чувствовать своё бессмертие? Истинное бессмертие, убеждённость в том, что «Я пребываю извечно». Существует большая разница между осознанием своего бессмертия на интеллектуальном уровне и глубинным проживанием или, мы бы сказали, примордиальным воспоминанием о мире Духа... Признания вроде «только с тобой я понял, что такое жизнь» или «полюбив тебя, я вкусил смерти», меркнут рядом с «благодаря тебе я обрёл своё бессмертие»; два первых признания немислимы в отрыве от земного, человеческого, а значит тленного, преходящего, ибо подразумевают собой Альфу и Омегу, начало и конец, рождённое и гибнущее. Третье – не знает никаких бинарных пар, ему чужда любая дихотомия, оно отвергает время. И если эта любовь вынуждает искать близости с объектом любви, сие объясняется жаждой бессмертия, перманентного пребывания в упомянутой убеждённости, когда сама Кровь чувствует каждое движение, каждый вздох, каждую мысль другого человека. Андреас Копелланус, как пишет Эвола в «Метафизике пола», определял любовь как агонию, рождённую в результате «экзистенциальной медитации» на *лицо противоположного пола*. Безусловно, эта медитация помещает субъекта на опасную грань, где более нет никакого дела до сохранения бытия и, скорее, череда душевных имплозий возрождает некую необъяснимую тягу к немислимому разрыву с этим самым бытием – вступление в область предбытия, стремительному трансгрессивному рывку за предел боли, страха, наслаждения и даже экстаза. В отрицании бытия проглядывает воля к бессмертию, скука от «просто жизни»; любовь действительно может представлять собой агонию, которая, быть может, есть то единственное, что ещё способно освободить нас от «человеческого, слишком человеческого».

Батай противопоставляет сексуальную деятельность эротизму, отпирая врата последнего ключом «игры воспроизводства». Он рас-

сматривает *три формы эротизма*: телесный, сердечный, сакральный.

Если с телесным и сердечным всё более чем ясно, то эротизм сакральный вызывает много вопросов. Батай имеет в виду *религиозный аспект* эротизма, подразумевая под ним поиск Бога, любовь к Богу. Он сравнивает жертвоприношение с эротическим деянием, ибо во время ритуала умерщвления жертвы, а точнее, в самый момент её гибели, все участники причащаются некоей Силы, которую Батай называет *стихией Сакрального*. Сакральный или божественный эротизм имеет отношение к *негативной теологии*, в основе которой лежит мистический опыт. К слову, сам труд «L'Erotisme» является (запретным) плодом, что вырос на древе опыта внутреннего. «*Моя цель, - писал Батай, - сообщить внутренний опыт, то есть, как я понимаю, религиозный опыт – вне какой бы то ни было определённой религии*». Батай был социологом без социологии, теологом без теологии, философом без философии, как барон Юлиус Эвола – традиционалистом без Традиции. Написание подобной книги напоминает внутреннее паломничество, но Батай не берёт с собой ни кувшина с водой, ни узелка с вещами, ни посоха, не желая обременять себя чем-либо. Это одиночное странствие, путь к неизбежному, и философа меньше всего интересует, что скажут о нем историки религий, социологи или этнографы, остающиеся в строгих рамках своей деятельности.

Негативная теология (или апофатическое богословие) была, согласно Дионисию Ареопагиту, одним из двух богословских путей наряду с теологией катафатической. Тот, кто следует по первому пути, обретает некоторое знание Бога, но этот путь Ареопагит называет несовершенным; однако выбирая второй путь, человек получает абсолютное незнание, но именно этот путь является совершенным и единственно правильным, поскольку *познание Бога начинается с отвержения всего, что находится ниже Его*, иными словами, это отказ от всего сущего. «*Если, видя Бога, мы познаем то, что видим, то не Бога Самого по Себе мы видим, а нечто умопостижимое, нечто Ему низлежащее. Только путем неведения можно познать Того, Кто превыше всех возможных объектов познания.* – читаем мы у Дионисия Ареопагита. - *Идя путем отрицания, мы поднимаемся от низших ступеней бытия до его вершин, постепенно отстраняя все,*

*что может быть познано, чтобы в Мраке полного неведения приблизиться к неведомому. Ибо, подобно тому, как свет рассеивает мрак, так и знание вещей тварных уничтожает незнание, которое и есть единственный путь достижения Бога в Нем Самом».* Отречься от самого себя, тотально отдавшись «мистическим созерцаниям» означает приблизиться к соединению с Богом, вступив в его Предвечный, Святой Мрак. Но прежде необходимо пройти три стадии очищения:

- катарсис (абсолютное освобождение),
- освещение «Божественным Светом» («иллюминация»),
- «теосис» («обожение»).

Важно обратить внимание, что согласно Дионисию Ареопагиту, в соединении с Богом человек не утрачивает свою личность, при этом обретая божественные качества. Иными словами, автор делает различие между «соединением» и «слиянием», в результате которого происходит полное отождествление человека и Бога (что мы легко можем найти у неоплатоников). Богопознание может быть только внутренним опытом, подлинным проживанием, а не отвлечённой идеей, теоретическими исканиями, оторванными от духовных практических упражнений. Чрезвычайно важно понять, что экстаз у Дионисия Ареопагита подразумевает не поглощение, не растворение субъекта в объекте до полного их неразличения, а, напротив, «выход из себя» (Мартин Хайдеггер указывает, что греч. слово «экстаз» родственно лат. *ek-sisteo*, что означает «вы-ступаю», шаг за пределы себя – для встречи с Богом, с Божественным Эросом.

Григорий Нисский также рассматривает три ступени очищения: катарсис, обретение «естественного видения» и теосис (состояние «трезвого опьянения»). Бог абсолютно непознаваем и трансцендентен, и человеческая душа вечно устремлена к Первоисточнику, Первопричине, побуждаемая Божественной Любовью к перманентному восхождению по Вертикали. Божественная Любовь, Божественный Эрос. Григорий Нисский поясняет: *«Сие-то и выражает это дерзновенное и преступающее пределы вожделения прошение наслаждаться красотой не при помощи каких-либо зеркал или в образах, но лицом к лицу».*

Сближение религии и эротизма вызывает к познанию обоих. По Батаю, оно невозможно без переживания опыта двух антагонистиче-

ских элементов - *запрета* и *трансгрессии*. Рациональный мир, мир разумный, появившийся вследствие трудовой деятельности, прячет в своих глубинах естественную, присущую нам от природы ярость. «*В мире природы и в самом человеке остаётся некое движение, которое всегда превосходит пределы и которое может лишь отчасти в них заключаться*», и это движение сдерживаемо трудом, возвращая нас к рациональному началу. Мир труда (профанный мир) противостоит миру ярости (сакральному миру); между ними – смерть, чуждая первому и неразрывно связанная со вторым.

Говоря о трансгрессии, нельзя игнорировать присущий ей дуализм. То же самое справедливо и в отношении запрета. Горизонтальный запрет, в отличие от вертикального, не преодолевается, а нарушается; это прямое вторжение в область сакрального. Весьма интересно, что Мирча Элиаде, называет сей опыт не экстазом, а *энтазом* (entasis – букв. «вхождение внутрь в себя»). Столкновение с нуминозным вызывает у человека наивысший ужас и наивысшее блаженство. Рудольф Отто, который ввёл в научную сферу понятие «*нуминозного*», выбрал предельно точное для него обозначение – «*Mysterium tremendum*» (лат. «Тайна Ужасающая»). Нуминозное определяют как «динамическое существование или действие, вызванное произвольным актом воли <...> Оно охватывает человека и ставит его под свой контроль; он тут всегда скорее жертва, нежели творец нуминозного. Какой бы ни была его причина, нуминозное выступает как независимое от воли субъекта условие. И религиозные учения, и consensus gentium всегда и повсюду объясняли это условие внешней индивиду причиной. Нуминозное - это либо качество видимого объекта, либо невидимое присутствие чего-то, вызывающее особого рода изменение сознания».

Не смотря на желание увидеть образ Бога, Батай хорошо понимал, что если данный опыт будет пережит и с губ его сорвутся слова: «Я видел Бога», священное незнание, манящая неизвестность уступят место «мёртвому объекту теологии». Не Его ли образ видел Батай во время последней агонии Лауры, Колетт Пеньо, покидающей этот мир, явив трагичный лик царя Эдипа? А может то был вовсе не Эдип, а неизвестный Бог, напугавший Батая так, что поиск ненужных ассоциаций показался единственным способом сохранить рассудок? Следуя за Иоанном Крестителем, Батай желает погрузиться

в ночь незнания и достигнуть края возможного. Человек, чуждый эротизму, по мысли философа, далёк от этого края, равно как далёк и от внутреннего опыта, довольствуясь опытом большинства. Батай был охвачен желанием быть сразу всем, но приближение к осознанию невозможности, к пределу человека, делает его пленником удушающей пустоты, и этот пленник низвергается всё глубже, тем самым избавляясь от последних оков сна: «Вот когда начинается необычайный опыт. Дух вступает в причудливый мир, сложенный из тоски и экстаза». Ему было нужно знать, что всё переживаемое им также должно быть пережито Богом, ибо «никто не дойдёт до края незнания, не погрузившись прежде в тягостное одиночество Бога».

## **II. Смерть индивида. Сообщество нарциссов как антипод трагического сообщества.**

Важно отметить, что в любом человеке, вне какой-либо зависимости от личных предпочтений, существует определённая система нерушимых запретов, которую неизвестный у нас в России американский социолог *Филипп Рифф* обозначает как «*сакральный порядок*» («социальный порядок» был его видимой формой), представляющий Вертикаль Власти. По его мнению, этот порядок невозможно низвергнуть, единственное, что представляется осуществимым, это перманентная по отношению к нему трансгрессия. Иначе говоря, совершение греха. Следует сказать несколько слов о Риффе. Он начал свою научную карьеру с исследований, посвящённых Зигмунду Фрейду. Психоанализ интересовал Риффа исключительно как культурный феномен, он относил его не к естественным, а к социальным наукам («нравственной психологии») и в учении Фрейда искал главным образом нравственный аспект. В некоторой степени фигуру Фрейда Рифф рассматривал как фигуру Учителя или воспитателя человечества, который помогал ему преодолеть ту пропасть, что разверзлась в момент парадигмального разрыва, метафизической катастрофы, послужившей причиной психической дезориентации. В отличие, скажем, от Батая, с его идеей сообщества, Фрейд говорил о спасении человека посредством изъятия из любого [больного по определению] сообщества и [не менее больной] культуры, утверж-

дения автономного существования. Однако, сам Фрейд так до конца и не смог избавиться от пессимистического взгляда на современного человека и не возлагал особых надежд на его спасение. Новый тип человека, а именно «психологический человек» (концепция Риффа) со временем стал менее интересен его создателю. Замкнутый на своём «Я» «психологический человек...стал своей собственной религией: забота о себе — его ритуал, а здоровье — важнейшая догма». Таким образом, речь идёт об утверждении личностного начала, против чего восставал Батай, осознающий необходимость снятия индивидуального плана и перехода от стадии микрокосма к стадии макрокосма и «трагическому сообществу».

Особенно значительными мне представляются культурные исследования Риффа: он приходит к противопоставлению современных её форм традиционным, исходя из положения, что изначально любая культура была системой «Да» и «Нет», определявших линию поведения человеческих существ. *«Смысл культуры состоит в том, чтобы интегрировать индивида в сообщество через передачу ему идеалов, устанавливающих разделяемые самим человеком различия между правильными и неправильными поступками. — пишет Дмитрий Узланер. — Одна из принципиальных задач культуры — научить человека ограничивать собственные инстинкты во имя общей цели, разделяемой всем сообществом».*

Фундаментальную задачу Рифф отводит культурной элите, обязанной сохранять культурные символы сообщества (позитивное общество формировалось из участников, объединённых некой спасительной целью), однако при парадигмальном сдвиге все символы проходят через неизбежную трансформацию. При переходе от эпохи модерна к эпохе постмодерна, возникает *новый идеал человека*. Филипп Рифф пишет о нём так: *«Более не святой, но живущий инстинктами das Man (Everybody), недовольно ворочающийся в накрахмаленном воротнике культуры, является тем всеобщим идеалом, к которому люди возносят свои негромкие молитвы об освобождении от доставшихся им в наследство ограничений».* С его появлением начинается переориентировка психологического человека, забывшего об интеграции в сообщество и умирении своих инстинктов. Отыне человек стремится к скучному комфорту и безопасности и обретает их в терапевтических кабинетах. В мире постмодерна не

может быть никаких позитивных сообществ и сделаем вполне логический вывод, что в этом мире больше не может быть культурной элиты, уберегающей символы своей культуры. Интеллектуалы встали на сторону масс; этот предательский жест Рифф сравнивает с самоубийством. Американский социолог констатирует рождение антикультуры и «триумф терапевтического» (название одной из его работ).

Антикультура есть то, против чего восставал Рифф. В более поздние годы он стал задаваться вопросом, что может противостоять этому врагу, и его ответ был таким – «харизма», харизматический человек. Сейчас это слово утратило свой истинный смысл, но мы, вместе с Риффом, попытаемся обратиться к истокам: «харизма» происходит от греч. *charisma* и означает божественный дар и благодать. Дмитрий Узланер заключает: *«Парадокс современности заключен в том, что харизматики исчезли, как исчезло само понимание того, кто такой харизматик и что такое харизма. Современная антикультура уже более не в силах отличить харизматика от лжехаризматика»*. Какова функция харизматического человека в системе культуры? Прежде всего, он должен разрушить старые скрижали, нарушить прежние запреты во имя утверждения новых, а значит утвердить Вертикаль Власти или Сакральный Порядок. Рифф придерживается концепции трёх культур (трёх миров), которые мы можем сравнить с тремя известными нам парадигмами (Премодерн, Модерн, Постмодерн) или тремя социокультурными системами П.Сорокина (идеационная, идеалистическая, чувственная): мир языческих богов (возникновение космоса из хаоса), мир веры (культура Вертикали Власти), мир выдумки (мир антикультуры), основанный на руинах мира веры. Для обозначения войны, что ведётся между этими мирами, Рифф вводит определение *kulturkampf*; в наши дни эта Война происходит между модерном и постмодерном. Рифф признавал только сакральную социологию, а собственную деятельность воспринимал не иначе как вызов современному миру и жёсткое, постоянное ему противостояние.

В своей главной книге *«Эра индивида. К истории субъективности»* гуманист и демократ Ален Рено анализирует социокультурную ситуацию на Западе и приходит к заключению о *«смерти субъекта»*. Причину внезапной десубъективации Рено видит в монадологии

Лейбница, которую он называет «самой сущностью индивидуализма Нового Времени». Рено концентрирует внимание на оппозиционных отношениях субъекта и индивида, делая строгое различие между независимостью и автономией, считая первую идеалом. К сожалению, автор не даёт точных определений, хотя его призыв к тому, чтобы «выбросить индивида, но сохранить субъекта, пожертвовать независимостью, но сохранить автономность» явно подразумевает внесение предельной ясности во избежание терминологической путаницы. Слово «индивидуализм» восходит к франц. Individualism и лат. Individuum, что значит «неделимое» и определяется как абсолютизация позиции отдельного индивида в его противопоставленности обществу. Философы Нового Времени (модерна) понимали индивидуализм как *самостоятельность и самоценность личности*. Для определения автономии мы обратимся к Канту (к которому также апеллирует Рено), представлявшему её как самостоятельное бытие, определяемое собственным разумом и совестью.

Интересно ознакомиться с данными, представленными в таблице, взятой из книги «*Resolving International Conflict: Culture and Business Strategy*» нидерландского социолога Фонса Тромпенаарса. Здесь мы видим явное лидерство европейских стран по сравнению с восточными, которым свойственна ориентация не на индивидуализм, а на коллективизм.

Таблица. РАСПРОСТРАНЕНИЕ В РАЗНЫХ СТРАНАХ ИНДИВИДУАЛИСТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ (по Ф. Тромпенаарсу)	
Страны	% респондентов, выбравших индивидуальную независимость
Израиль	89
Нигерия	74
Канада	71
США	69
Чехия	68
Дания	68
Швейцария	66
Нидерланды	65
Финляндия	64
Австрия	62
Испания	62

Великобритания	61
Швеция	60
Россия	60
Болгария	59
Венгрия	56
Венесуэла	53
Германия	52
Италия	51
Южная Корея	43
Сингапур	42
Индия	41
Китай	41
Франция	40
Филиппины	40
Бразилия	40
Япония	38
Индонезия	37
Мексика	32
Египет	30

Анализируя оппозицию «индивидуализм-коллективизм», профессор психологии *Дэвид Мацумото* выявляет различия между представителями разных культур и приходит к необходимости разделения двух полюсов на вертикальный и горизонтальный. Вертикаль Мацумото связывает с божественным или сакральным аспектом социальной иерархии, горизонталь – с концепцией человеческого равенства.

Итак, личности в *Вертикальном Индивидуализме* автономны, но не равны. Здесь существует деление на «своих» и «чужих», «тех» и «этих». Сюда относятся страны: Южная Корея, Италия (Муссолини), позднефранкискская Испания и верхушка греческого общества. В *Горизонтальном Индивидуализме* личности одновременно равны и автономны, но каждый индивид наделён правом интегрироваться в то или иное общество и находиться там столько, сколько посчитает нужным. Нет никаких стран, которые мы могли бы привести в пример (хотя, наиболее близка, пожалуй, Канада). Серединное положение занимают общества Англии и США.

Личности в *Горизонтальном Коллективизме* являются автономными и равными составляющими внутренней группы, где интересы

общества главенствуют над интересами личности. В пример можно привести американских анархистов и левых. В *Вертикальном Коллективизме* личности автономны, но не равны, и входят во внутренние группы, где имеют место иерархические и статусные отношения. Пример: члены крестьянских общин в традиционном обществе.

В эпоху Постмодерна произошла не только смерть субъекта, отмирание этой важнейшей жизненной доминанты, но и абсолютное разрушение «ментального каркаса», что привело к низвержению иерархии всех ценностей. Ergo: мы запутались в чудовищной ризоме, из которой не видим никакого выхода, ибо в отношении ризомы нельзя говорить ни о Едином, ни о множественном, равно как бессмысленным будет любой разговор об альфе (начале) и омеге (конце). Произошло воцарение хаоса. Процесс персонализации, на котором заостряет внимание профессор философии *Жиль Липовецки*, сделал неизбежной переоценку социальных ценностей; в нынешнюю эпоху именно этот процесс становится способом общественной организации: *«Отныне общественные институты ориентируются на мотивации и желания. Процесс персонализации поощряет участие в нём, регулирует досуг и развлечения...»* За смертью субъекта последовало повторное рождение индивидуума. Мы имеем новую идеологию – «гедонистический и персонифицированный индивидуализм». Нашу эпоху характеризует *логика обольщения*; под обольщением Липовецки понимает инструмент персонализации, осуществляющий стратегическое воздействие на все сферы современного общества. К слову, надо заметить, что persona здесь имеет значение не «личности», не «особы», а редко приводимое значение «никто». Поэтому первая работа Липовецки называется *«Эра пустоты»*, эра, в которую совокупность «никто» более не мобилизуемая ни сверхидеями, ни кумирами, оказывается заложницей бездуховной пустыни, пленницей интеллектуальной ризомы. Достигнута абсолютная автономия, и достигнута она индивидуумом, символом которого является *Нарцисс*. По Липовецки, он знаменует собой переход от ограниченного индивидуализма к индивидуализму тотальному. Важно не упускать из виду, что нарциссизм, царящий в обществе потребления, бывает «коллективным» и представляет собой сборище людей, одержимых одними и теми же житейскими проблемами и друг к другу их притягивает ни что иное, как обыкновенное желание находиться

рядом с себе подобными. После смерти Бога, наконец, после смерти субъекта, не последовало ни пессимистического уныния, ни всплеска ностальгических настроений, ни революционного бунта против духовного обнищавшего современного мира. Самое страшное заключается в том, что всем вокруг всё равно. «*Перед нами равнодушные, а не метафизическая скорбь*», - к такому выводу приходит Липовецки. Не возникает никакого трагического сообщества Батая, его заменило сообщество нарциссов. Всё, что мы имеем, так это апатичных «никто», погружающих своих ленивые тела в белые капсулы гостеприимных соляриев. Каждый жест этих «никто», каждое принятое ими решение есть антипод всего «Трагического». Апатия становится очевидной реакцией на переизбыток информации, по существу, совершенно бессмысленной и ненужной.

Обратимся к *концепции индивидуализма Луи Дюмона*, который противопоставляет традиционное общество, в чьей основе лежит холистский принцип, обществу современному, чьим фундаментом является индивидуализм. История Запада, по Дюмону, может быть представлена как переход от холистского принципа к индивидуалистическому; главная роль в этом может быть по праву отведена западному христианству, воздвигшему на пьедестал универсализм и эгалитаризм, что подчёркивает *Ален де Бенуа* в одной из глав своей книги «*Против либерализма*». Ален Рено не может удовлетвориться имеющимися бинерами, а потому ищет нечто третье, «срединное», располагая гуманизм между холизмом и индивидуализмом, а субъект – между холосом и индивидом, соответственно, - путём снятия конфликта между независимостью и автономией. Рено предлагает обесценить автономию как таковую, оставив то что он почитал как идеал, то есть, независимость. Для Батая последняя была синонимом *суверенности* (soverainete), верховной власти и абсолютной независимости субъекта. Суверенность (которую ни в коем случае не следует путать с auto-nomos, что, вопреки всем разумным доводам, продолжают делать многие и многие), по Батаю, представляет собой спонтанную саморастрату. В отличие от автономного субъекта, суверенный человек *трансгрессивно обнажён, открыт*.

### III. Преступный мир маркиза де Сада. Суверены разврата.

Жорж Батай уделяет немало внимания маркизу де Саду, который *«предложил своим читателям нечто вроде суверенного человечества, чьи привилегии больше не подлежат обсуждению толпы»*. Разумеется, Сад во всём доходит до пароксизма. Эротизм героев де Сада, сотканный из сакральной ярости и неудержимого влечения к смерти, отрицает партнёрские отношения, видя, в Другом не иначе как жертву; здесь *«бешенство ничем не ограниченного человека находит своё осуществление только в жадности свирепого пса»*. Отрицание любого «ты», по де Саду, путь к подлинной суверенности. Нет ничего удивительного в том, что он возводил одиночество в Абсолют, ведь его эротико-философская система вызревала в пустоте тюремной камеры. Томясь в Бастилии, де Сад *«пожелал остаться с тем, чего достиг в бесконечном безмолвии одиночной камеры, где его связывали с жизнью только видения воображаемого мира»*. Сексуальная истина этого человека отрицает уважение к другому, полагая, что сей принцип не позволит субъекту пасть жертвой сексуального рабства и приведёт к обретению суверенной позиции. Единственное, что допустимо по отношению к другому – это апатия как полное уничтожение «паразитических» чувств. Всё это вполне справедливо, если мы говорим о той горизонтали бытия, в которой всю свою жизнь находился де Сад (а следовательно и его персонажи), и абсолютно неприемлемо в разговоре о вертикали, где эротизм столь же далёк от человеческой любви и человеческого секса, сколько божество – от животного. Юлиус Эвола писал, что *«великий свет»* может придти только со стороны метафизики пола, но не со стороны психологии или физиологии секса». Де Сад касается исключительно *«человеческих, слишком человеческих отношений»*, где мужчину влечёт к женщине отнюдь не атма, не принцип *«всеобъемлющего света, полного бессмертия»*, как сказано в Упанишадах, а непрерывность преступления и разрушительная жажда. Персонажи его произведений достигают экстагического пика лишь благодаря той апатии, той трудно обретаемой холодности, что придаёт особую изысканность любому пороку (*«хладнокровное преступление величественнее, чем совершенное в пылу страстей»*); описываемое состояние

предполагает саморазрушение, самоопустошение души, ведущее к накоплению огромной силы. Чехов называл равнодушие параличом души. Именно эта болезнь стала уделом героев де Сада. Шаг к тотальному отрицанию других порождает следующий – к отрицанию себя. Другой – не более чем инструмент, позволяющий «умножить» собственные руки надвое и вбросить себя в обитель «остроконечной боли», стирающей всякое самосознание; в грёзах об обмороке, в сексуальной истоме, с обещанием вырваться за пределы замкнутого (рабского) круга, субъект разделяется в себе самом, отныне участвуя и наблюдая: его тело, готовое к испытаниям, сексуальным пыткам и вседозволенности фантазий, извивается перед взором холодного, абсолютно равнодушного наблюдателя, свидетеля коитуса, который не испытывает ничего, даже тени любопытства, и с трудом связывает себя с плотским существом, упавшим в омут добровольной саморастраты. Второй не знает никакой пощады, он не бережлив, не осторожен, его сила, его энергия расплёскивается в пространстве ложа, омывая волнами безудержной страсти того, кто служит всего лишь инструментом; первый, благодаря своему равнодушию, «пьёт», вбирает в себя эту силу, занимая суверенную позицию.

Де Сад учил, что жизнь представляет собой поиск удовольствия, которое «пропорционально уничтожению жизни». Из почвы этого уничтожения прорывается росток садизма, сравнимый Батаем с аппендиксом, который можно удалить, однако неожиданно он задаётся вопросом: *«Но что если это, напротив, суверенная и неустрашимая часть человека, которая лишь скрывается от сознания? Одним словом, что если это его сердце, то есть не орган кровообращения, а беспокойные чувства, тот сокровенный принцип, знаком которого является этот внутренний орган?»* Зачем, и почему одинокий, суверенный человек де Сада ГОВОРИТ? Разве сакральная ярость не молчалива, разве она нуждается в словах, обращённых к кому-то, к Другому, так решительно отвергаемому тем, кто «способен достичь нечеловеческого одиночества»? Суверенный человек начинает говорить, поскольку сам является инструментом своего создателя – жестокого маркиза, томящегося в тесной камере. *«Сад говорит, но говорит от имени молчаливой жизни, от имени совершенного, по необходимости немого одиночества. Одинокий человек, чьим рупором он является, никак не*

*считается с себе подобными; в своём одиночестве это суверенное существо, которое никогда не объясняется, никому не должно давать отчёт.* – Пишет Батай, и продолжает: - *Он никогда не останавливается перед опасностью самому пострадать от последствий зла, которое причиняет другим; он одинок и никогда не вступает в отношения, которые устанавливает между другими людьми общее для них чувство слабости*». Батай приходит к парадоксальному заключению: де Сад писал на языке жертвы. Этот язык был изобретён им прямо в Бастилии, ибо где, как ни в тюрьме, этот человек мог прочувствовать, что такое позиция жертвы, претерпевающей наказание? Загнанный в угол, опалённый яростью, де Сад взорвал покровы немоты, и его неистовый крик до сих пор раздаётся со страниц запретных, преступных, безнравственных книг. Ярость, самая суть которой сокрыта в немоте, устами, а вернее пером де Сада, стала выговаривать себя и, тем самым, изживать, а значит, перестала быть яростью, превратившись только в *волю к ярости*. Батай подчёркивает, что идеи маркиза могли вызвать лишь очевидную реакцию, а именно отвращение и отторжение большинства; при этом невозможно отрицать, что в узких кругах де Сад стал объектом поклонения и подражания. *«Ярость – это расстройство духа, а расстройство духа тождественно сладострастному бешенству, возбуждаемому в нас яростью»*, - читаем мы в «Эротизме». Противостояние разума и эксцесса, анализируемое Батаем, имеет одну причину – амбивалентность человеческих существ. Разум в своих попытках обуздать ярость, обрести над ней контроль, зачастую терпит поражение, эксцесс подводит нас к суверенной позиции, отдаляя от сознательности.

Описывая общество де Сада, Морис Бланшо указывает на меньшинство, имеющее достаточно энергии, *«чтобы возвыситься над законами и над предубеждениями, чувствующих себя достойными природы из-за тех отклонений, которые она в них заложила и которые всеми средствами ищут своего утоления. Эти несравненные люди принадлежат обычно к привилегированному классу: это герцоги, короли, это папа, тоже выходец из знати; они пользуются выгодами и преимуществами своего ранга, своего состояния, безнаказанностью, обеспечиваемой им их положением*». Тут же вспоми-

нается одна из пугающих работ Готфрида Хельнвейна. Заметьте, что лицо каждого мужчины имеет изъян, «печать порока».



#### **IV. Синтез Логоса и Камы. Эротическая космогония Станислава Пшибышевского.**

Ещё в юные годы польский писатель Станислав Пшибышевский был потрясён словами Шиллера о существовании двух полюсов, между которыми проходит вся наша жизнь – Любви и Голода. Для Пшибышевского такими полюсами стали Любовь и Смерть. Голод, это томительное и вечно мучащее, злорадное чувство, словно бы затаилось «между» ними - падкое до любви, вожделеющее к смерти. Тексты Упанишад говорят нам: *«Вначале здесь не было ничего. [Всё] это было окутано смертью или голодом, ибо голод – это смерть»*. Страшная бескровная «мистерия разделения»: сам Творец, поже-

лавший быть воплощённым (atmanvin), был Смертью и Голодом; он создаёт мир, дабы пожрать его, тем самым принося себя в жертву. Выходит, что два полюса есть Любовь и...Творец. В понимании Пшибышевского первая всегда была возрождающей стихией, силой воскрешения и обновления, но кем тогда был второй, сокрытый за шиллеровским голодом, за смертью? Любовь являет собой «неудержимое стремление...к полному слиянию двух полов». Противоположный полюс, напротив, тяготеет к разъятию, разделению, нарушению Единства. Травма Целому, наносимая Творцом ощущалась Пшибышевским как рана.

Пшибышевский создавал свою космогонию, правда, нужно отметить, что отправной точкой при этом всё же оставалась Библия, хотя писатель обращался и к иным, отличным от христианской, культурам, исследуя мифы о сотворении мира. В его «Requiem Aeternam» мы находим ссылку не только на Евангелие от Иоанна, но и на древнейший религиозный памятник Ригведе: *«Вначале было желание...»* Пшибышевский полагал, что до сотворения мира существовало Единство, Полнота, являющаяся первоисточником всего сущего. Возникновение мира произошло в результате дисперсии (или эманации) Абсолюта, причиной чему послужило «желание», которое мы легко можем отождествить с индийским понятием Кама (Кама). Давайте вернёмся к Ригведе, а точнее, к Гимну творения:

*«Тогда не было ни того, что есть, ни того, что не есть; не было ни неба, ни небес, которые выше. Что покрывало? Где было это и под чьим покровительством? Была ли вода глубокой бездной (в которой это лежало)?»*

*Тогда не было смерти, следовательно, не было ничего бессмертного. Тогда не было света (отличия) между ночью и днем. Этот Единый дышал сам собой, не дыша; другого, кроме этого, тогда не было ничего.*

*Тогда был мрак, в начале всего было море без света; зародыш, который лежал, покрытый оболочкой, этот Единый был рожден силой тепла (тапаса).*

*В начале победила любовь, которая была семенем, исходящим из духа; поэты, поискав в своем сердце, нашли при посредстве мудрости связь сущего в несуществующем.*

*Проходящий (распростертый) луч был ли внизу или вверху? Тогда были носители семян, тогда были силы, сила я внизу и воля вверху.*

*Кто тогда знал, кто объявил это здесь, откуда родилось это создание? Боги появились позже этого создания; кто же знает, откуда оно появилось? Тот, от кого исходило это создание, совершил ли он его или не совершил,- Высочайший Видящий в высочайшем небе, он, может быть, знает, или даже и он не знает?»*

Философ Сарвепалли Радхакришнан справедливо отмечает, что тайна бытия заключается в желании. *«Оно - основа всякого прогресса, стимул к прогрессу. Самосознающее его имеет желания, развитые в нем присутствием не-его. Желание - это больше, чем мысль. Оно означает интеллектуальное возбуждение, чувство недостаточности, а также деятельное усилие. Это связь, скрепляющая существующее с несуществующим. Нерожденное, единое, вечное прорывается в самопознающем Брахме с противостоящими ему материей, мраком, небытием, нулем, хаосом. Желание - существенная черта этого самопознающего пуруши. Последняя фраза “ко веда?” (“кто знает?”) выявляет тайну сотворения, которая заставила позднейших мыслителей назвать ее “майей”.*

Пшибышевский рассматривает акт сотворения как яростный, судорожный, жаждущий бросок, некую божественную дрожь, энергетический всплеск, происходящий в тот момент, когда Бог «изливает» мир из самого себя, сталкивая два аспекта – женский и мужской. Рождение мира он сравнивает с половым актом и, в некоторой степени, с родовыми схватками. Таким образом, мир возникает из экстаза и боли.

*« Вначале было Слово...» (Библия)*

*«Вначале был Заговор» (Жан Парвулеско)*

*«Вначале было Посвящение» (Алистер Кроули)*

Космогония Пшибышевского иная, будоражащая, сексуальная: *«В начале был пол. Ничего, кроме него, - всё в нём».* Пол, отождествлённый с библейским Духом, что носился над первичными водами, Пол как великая мощь созидания, изменения и разрушения и, если можно допустить здесь некоторую вольность, Пол есть бог, а именно *«сила, посредством которой Я бросило атомы друг на друга, - слепая похоть, которая повелела им соединиться, которая за-*

ставила их создать элементы и миры». Пшибышевский принимает в наследство мудрость Упанишад и повторяет слова о сотворении разума. Согласно Упанишадам, Творец делает это для реализации своего воплощения, по Пшибышевскому – для удовлетворения «вечно голодных демонов его похоти». Интересно отметить, что, описывая процесс возникновения Пола, автор делает акцент на «ярости», «жестокости», с которой изначальное Единство раззяло Себя на Две Части с целью «создать новое, более утончённое существо».

Рождение души Пшибышевский связывал с превращением единства во множество, можно сказать, с трансцендентной дихотомией, беспорядочным смешением; этот процесс знаменовал собой «объективизацию» Пола в бытие и становление его Светом. Сотворение души есть сотворение гибели Пола, ибо всякое чувственное впечатление стало стремиться к автономии и борьбе за господство.

С бесстрашием, присущим лишь Мальдорору бессмертного графа Лотреамона, Пшибышевский изрекает: *«Да: я люблю дерзость безумия, твёрдую, как гранит, рождённую из зуба дракона гордость библейского человека, который, издеваясь над жестоким Богом, с угрожающим смехом взывает впервые к своему Сатане-Язве и отрывает с земли утёс, чтобы швырнуть его в небо, бичующее своё собственное отродье за грехи, которое оно же ему привило»*. Мотив богоборчества пронизывает всё творчество Станислава Пшибышевского. Нужно быть более чем человеком, чтобы УБИТЬ БОГА СЛОВОМ, КОТОРЫМ ОН ВСЁ СОТВОРИЛ. Пшибышевский придерживался мысли, что человек и Бог находятся в состоянии перманентной борьбы.

Притяжение полов обусловлено стремлением вернуться к изначальному единству, *coincidentia oppositorum*, нейтрализации катастрофического «разрыва» внутри Абсолюта. Идея андрогинности, безусловно, восходит к учению Платона, оказавшего значительное влияние на мировоззрение польского писателя. Жорж Батай считал, что бытие существует только благодаря эксцессу, «когда полнота ужаса совпадает с полнотой радости». Смерть он полагал знаком ярости, который вторгается в мир, грозя ему уничтожением. Так Любовь в воззрении Пшибышевского толкала мужчину к женщине, а женщину – к мужчине, становясь богоборчеством, где ярость – не слепа, но сакральна. Однако эта ярость не может проявиться до тех

пор, пока то, что вызывает ужас, не будет преодолено. *«Любая эротическая практика нацелена на то, чтобы достичь самого сокровенного бытия, пока не станет страшно»*, - был убеждён Батай. Нигде более вы не найдете столь утончённого, поэтического и, в то же время, болезненно-драматического описания Мистерии Воссоединения, как в произведении Пшибышевского «Андрогина». Польский гений показал не только невыносимую муку страждущей души, но и явил перед читателем длинный путь, который преодолевает Он ради магического слияния с Ней.:

*«Он знал, что идёт к ней, с ней сольётся в одно во чреве вечности, из которого явились он и она. Не отчаяние – лишь больная безумная тоска по этим глазам, погрузившим свои звёзды в бездны его души с такой любовью в страдании, и этим рукам, запечатлевшим тысячи своих роковых линий в его мире, по печальной улыбке, прожившейся в тяжком раздумье, вокруг уст...Да будет. Он и она должны вернуться к первобытному лону, чтобы стать одним святым солнцем».*

Пшибышевский, подсознательно зная Тайну А-Морт, говорит о Мистерии Воссоединения как о победе над смертью.

Важную роль в космогонии Пшибышевского играют гностические воззрения. Он полагал гнозис «обнажённой душой», знанием, которым могут обладать только люди высокой духовности. Основываясь на концепции Валентина, Пшибышевский разрешает вопрос о происхождении зла, вследствие чего приходит к выводу, что начальная вина лежит на женщине; страсть, желание (Кама) Софии обрело автономное существование как София Ахамот (низшее, несовершенное и бесформенное порождение женского зона), находящаяся в разрыве с Плеромой и отягощённая порывом к воссоединению.

*«Исторгнутое из Плеромы бесформенное детище Софии - Ахамот - томится в Кеноме, где она пребывает во тьме кромешной и небытия. Она безобразна и безвидна, она, по сути дела, не существует. Преобразование Ахамот начинается с того, что Христос вкладывает в нее в качестве бессознательной идеи некоторый внутренний образ Плеромы, чтобы изгнанница могла чувствовать скорбь разлуки, а вместе с тем имела бы и светлое предощущение вечной жизни. Вследствие этого Ахамот приходит в сознание свое-*

го собственного несовершенства и испытывает ряд страстей: печаль, страх, отчаяние, неведение. Затем к ней является Иисус и отделяет от нее гнетущие ее страсти. Под влиянием этого второго воздействия рождаются неодушевленная (материальная) и одушевленная (психическая) субстанции. Первая образуется из страстей Ахамот, вторая - от ее обращения к более совершенному состоянию после удаления страстей. Из страхов Ахамот возникают демоны и их царь Космократ (Сатана) - носитель злого начала в мире. Одновременно из ее лучшей, одушевленной части (то есть той, которая устремлена к Плероме) является другое божество - Демидург. Бессознательно внушаемый и направляемый Ахамот, он облекает в форму душевное (психическое) и материальное бытие и таким образом создает видимый мир».

Т. Зеленский называл Пшибышевского Князем Тьмы, заглянувшим во все бездны бытия, во все пропасти нищеты и преступлений, заплатив за каждое написанное им слово своей собственной кровью. Для него не существовало резкого противопоставления «я»-«не-я», «субъекта» и «объекта», «конца» и «начала». Не желая подражать всемогущему Космократору, Пшибышевский не разделял, но интегрировал, и разве не красноречиво это признание: «Я – синтез самого опьянённого вдохновения и хладнокровно рассчитанной утончённости, синтез верующих первобытных христиан и язвительно-насмежающихся неверующих, исступленный мистик и жрец Сатаны, который одновременно благословляющими устами произносит священнейшие слова и самые гнусные богохульства»? Всё бытие он заключил в себе самом, разрываясь от переполнявшей его Полноты, абсолютности, грозящей человеку (его «слишком человеческому») экзистенциальным кошмаром, приближением к безумию; словно в бреду он порождает строки-энергии, кровавые лучи, озарившие всю нескрываемую правду о сотворении.

В высшей степени спорным мне видится толкование Валентина. Если стремление последнего женского Эона (Софии) к познанию Первоначала было столь сильным, что она, влекомая неукротимым желанием, пала в Бездну, словом, если означенное стремление стало причиной её разрыва с мужским Эоном и порождением низшего аспекта Софии-Ахамот, то не является ли человеческий порыв к бого- и самопознанию актом, ему тождественным? Ахамот оказыва-

ется за пределами Плеромы и, будучи лишена изначальной целостности, она испытывает муку и страдание. За единственный шаг к Познанию женский Эон был низвергнут. В книге «EndKampf» мною представлена концепция «Nihiladeptus» (от лат. «nihil» и «adeptus», букв. «Ничто достигший»), основанная на понятии Sonnenmensch, пути kaivalya и Последней Доктрине Юрия Мамлеева. Согласно этой Доктрине, существует возможность выйти за пределы Абсолюта, мы, в свою очередь добавим, что Тот, кто Достигает Ничто (а под «ничто» мы подразумеваем Плерому), прежде должен обрести единство, или устранить первоначальный «духовный грех» Софии. Требуется внести некоторую ясность в отношении знака равенства, который мы ставим между «Ничто» и «Плеромой». В сакральном тексте «SEPTEM SERMONES AD MORTUOS» («Семь наставлений мертвецам») гностик Карл Густав Юнг пишет:

*«Слушайте же: Я начну от ничто. Ничто, по сути, то же, что Полнота. В бесконечности наполненность равно что пустота. Ничто – пусто и полно. Вы можете сказать равным образом и иное о ничто, к примеру, что оно бело или черно, или что его нет. Бесконечное и вечное не имеет свойств, ибо имеет все свойства.*

*Ничто или Полноту мы наречем Плеромой. В ней прекращает свой путь бытие и помышление, поскольку вечное и бесконечное не имеет свойств. Там нет никого, потому как иначе некий Тот отличался бы от Плеромы и имел свойства, которые делали бы его отличным от Плеромы».*

Вышеуказанная тождественность является фундаментальным положением наших дальнейших рассуждений. Необходимо обозначить, что развивая учение Валентина, мы имеем лишь «египетский взгляд» на изначальную драму разделения; мало кто сосредоточивает внимание на том, что первым пал не женский, а мужской Эон (данное положение рассматривается в «EndKampf»). Для приближения к пониманию Изначальной Драмы Разделения нам следует принять к сведению и прямо противоположные мнения. Вл.Соловьёв пишет:

*«Последний из тридцати - женский эон, София - возгорается пламенным желанием непосредственно знать или созерцать Первоотца - Глубину. Такое непосредственное знание Первоначала свойственно только его прямому произведению - Единородному Уму;*

*прочие же зоны участвуют в абсолютном ведении Глубины лишь посредственно, по чину своего происхождения, через своих производителей, а женские зоны, сверх того, обусловлены в сем деле и своими мужскими коррелатами. Но София, презревши как своего супруга Желанного, так и всю иерархию двадцати семи зон, необузданно устремляется в бездну несказанной сущности. Невозможность ее проникнуть, при страстном желании этого, повергли Софию в состояние недоумения, печали, страха и изумления, и в таком состоянии она произвела соответственную ему сущность - неопределенную, безвидную и страдательную. Сама она, потерявши свой внутренний устой и выйдя из порядка Плэромы, разрешилась бы во всеобщую субстанцию, если бы в своем безмерном стремлении не встретила вечного Предела, все приводящего в должный порядок и называемого также Очистителем, Воздаятелем и Крестом. Орос исключил из Плэромы бесформенное чадо Софии, ее объективированное страстное желание, а Софию восстановил на прежнем месте в Плэроме».*

Однако, имеются и другие версии; так по одной из них, охваченная страстью София, начинает творить, не испросив согласия Нуса, что приводит к рождению несовершенства – Ахамот. В Трёхчастном Трактате, как многим известно, «отпавшим» является не София, а Логос, объятый страстным желанием постичь непостижимость Пратотца. Как объясняет Виолет МакДермот: «Этот эон вместе с его собственной высокомерной мыслью и порождает образы Плеромы, но образы эти лишены разума и света. У них нет знания об их единственном источнике, а потому они существуют в распрях и «вражде». Таким образом, налицо различия с валентинианской (египетской) системой, которая занимает центральное место в эротической космогонии Пшибышевского.

Многие сходятся во мнении, что Станислав Пшибышевский был сатанистом, однако для того, чтобы подтвердить или опровергнуть данное утверждение, мы попробуем обратиться к одному из главных произведений польского писателя. В «Синагоге Сатаны» мы встречаем идею двух противоборствующих начал, иными словами, манихейский дуализм, в основе которого лежит концепция существования Двух Богов (Царь Света, Царь Тьмы) – Доброго и Злого, создателя мира совершенства и творца мира материального, ущербного, тлен-

ного. Особенно обращаем ваше внимание на то, что Пшибышевский описывает Злого Бога как «высшую мудрость и высший разврат», доводя свои представления до некоего «дионисийского» уподобления, до воплощённой трансгрессии или той силы, что побуждает человека нарушать закон и выходить за все пределы. Добрый Бог, напротив, предстаёт как смирение, послушание и покой, более всего походя на уставшего монаха, закрывшего глаза на этот не достойный внимания мир. Пшибышевский совершает распространённую ошибку, отождествляя Люцифера, Светоносца с Сатаной, едва ли отдавая себе отчёт в том, что Люцифер и Люцифуг – не есть одно и то же. Говоря «Сатана», польский мастер, безусловно, имеет в виду Люцифера, подлинный Свет Мудрости, сакральный порыв к невозможному.

*«Ещё не родился в ту пору Сатана-Антихрист. Злой Бог был двуедин. Сатана-отец, Сатана самиаза, Сатана-поэт и философ жил в гордом, всемогущем и всеведущем роде магов. Он жил в молчаливых мистериях халдейских храмов, и жрецами его были гакаким (врачи), хартумим (маги), каздим и газрим (астрологи). Этот Сатана жил в доктринах маздеизма, и дети его, маги великие, охраняли святой огонь, сошедший к ним с небес. От Агура-Мазды, Доброго Бога, научился Заратустра тайнам растения сома; египетский Тот, трижды великий, изложил в 42-х книгах тайное знание и поведал избранным строение человеческого тела, а ужасная Геката наделила своих избранников даром магического видения и творчества и, главным образом, даром тайного убийства».*

Единственным противником Сатаны был Сын Доброго Бога, явленный угнетённым и жалким людям, никогда не вкушавшим плодов свободы и «святых радостей Пана». Роскошь отныне приравнивается к непотребству, смех – к богохульству; всюду и во всём видятся демоны («Почти боялись дышать, чтобы злой дух не вселился в тело»). И вот произведения искусства безжалостно уничтожаются, внутренний враг остался незамеченным, хитро избежав позорного истребления. Нет более богоборчества – его сменила «схватка» с демонами. *«В фанатическом безумии церковь напала на глубочайшие и святейшие узы, связующие человека со вселенной. Она насильственно отрывала человека от природы, вешая его между небом и землёй».* Золото мысли хотели подменить грязью безрассудства,

силу воли – страхом божьим, смелость и неистребимое желание познавать – смирением и рабской покорностью. Против этого восставал Пшибышевский, видя в Добром Боге источник всякого искажения, и потому он искал спасения в противоположном полюсе, называя его сатаной. Пшибышевский был и до конца оставался не «дитём Сатаны» и не прихожанином его синагоги, - он был истинным «люциферитом», «сыном Венеры», нашей сокровенной Звезды. *«Маг (Сатана) был слишком гордым, чтобы подражать»* - ключевая фраза, как ничто иное доказывающая, что Пшибышевский писал о Люцифере, а не о Сатане, ибо последний всегда подражает, стезя его – имитация, демиургический процесс, неведомый Светоносцу. Пшибышевскому не хватило самого малого, чтобы навсегда отбросить это фальшивое пугало – сатану, отделив «бегущего от Света» (Lucifugus) от «несущего Свет» (Licifer). Сам Люцифер, обращаясь к Доброму Богу (читай: действительному сатане, Демиургу), обличает Его как «бегущего от Света»:

*«Я – Бог Света! Ты, Бог мести, низвергнул меня, потому что я был свет. Твоя ревность к моей красоте, к моему блеску и свету была больше, чем мое могущество, но бойся меня теперь, страшишься моей гордыни и ненависти могущественного. Я, вечный свет, не сплю, и дети мои, которых я вскормил вечным светом, никогда не спят. Но твои дети, ненавидящие свет, боящиеся света, твои дети, в низком раболепстве ползающие у ног твоих, твои дети, утомленные борьбой со мною, должны уснуть».*

«Сатанизация» мира начинает означать не только появление многочисленных еретических учений, отречение от бога и, как следствие, жестокие преследования отступников, но и «искусство отравления», как называл чёрную магию Элифас Леви. Всё смешивается в невообразимом ансамбле, онтологические оси сближаются до слияния в одной точке, взрываясь тысячей извращённых смыслов: чело-вечество заходит в семантический лабиринт, «желудок Демиурга», где бродит до сих пор по извилистым коридорам-кишкам.

Не без интереса можно отметить, что наиболее антирелигиозные бунтовщики среди «покушавшихся на Распятого», воспитывались в атмосфере набожности. Не был исключением и Пшибышевский. От религиозных песен и статей, более всего похожих на библейские проповеди, Пшибышевский делает шаг к «люциферизму», поиску

изначальной целостности, вскрытию гноящейся раны (не) бытия. Решающим стало знакомство с сочинениями Фридриха Ницше: теперь польский мастер держал в руках не только факел гнозиса, но и всеокрушающий философский Молот. «Славянский сатанизм Пшибышевского проявлялся в разнузданной жажде истребления, это нигилизм, безграничное разрушение радости и полное уничтожение», – писала о нём *Maria Maresch-Jezewicz*. Станислава Пшибышевского наградили множеством имён и характеристик:

Всегда беспокойный и умственно активный поляк.

Один из божественных жрецов Агни.

«Проклятый» физиолог.

Психофизиологический аналитик.

Немецкий сатанист.

Славянский мистик

Гений славянской расы.

Представитель славянского экзистенциализма.

Основатель модернизма

Демон молодой литературы

Новый литературный мессия

и т.д.

Провозглашая принцип «искусство для искусства», Пшибышевский отвергал все эстетические категории. Искусство, находящееся вне мира профанического, *«есть воссоздание того, что вечно, независимо от всяких изменений и случайностей, от времени и пространства, следовательно: оно есть воссоздание сущности, т. е. души, притом души, где бы она ни проявлялась: во вселенной ли, в человечестве или в отдельном индивидууме»*. Станислав Пшибышевский вводит определение «обнажённая душа». Всякое явление, будь то погружение в бездну или наивысший экстаз, крайняя степень аморальности или святое благочестие, уродливые формы человеческих желаний или восхитительные образы небесной чистоты – одинаково были заключены в искусстве, в отражении души, в бытийности и над-бытийности. Художник не имел права отворачивать свой взор от того, что толпа полагала безобразным, непотребным, преступным. Приятие ВСЕГО было необходимостью, высшим творческим законом. Станислав Пшибышевский желал видеть мир обоими глазами во всем его многообразии, быть «вне» моральных оценок, ибо Ис-

кусство (слово, которое следует писать только с заглавной буквы) есть Абсолют. Всё, что предназначено «для народа» польский мастер относил к профаническому, - Искусство по природе своей не может быть массовым. Пшибышевский не хотел, чтобы его книга «De Profundis» (лат. «Из бездны») попала в руки плебеев. Произведение было издано ограниченным тиражом. «...натурализм, - писал он, - бездушное, грубое искусство для толпы, буржуазное искусство *par excellence*, библия для бедных, для слабого, «нормального» мозга, для неповоротливого, трусливого, плебейского мозга, который хочет, чтобы ему было всё разъяснено и доказано, который всякую глубину, всякую тайну вышучивает и высмеивает и объявляет безумием, потому что он ненавидит душу, потому, что он не может её постичь. Да! Неотёсанный, тупой, буржуазный мозг – этот прославленный глас народа – ненавидит всё, чего он не может понять...»

Для Пшибышевского существовали две противоположности – душа и мозг. Намеренно игнорируя вторую, он бросался в омут первой, доставая из глубин бессознательного целые миры. Положив на весы Мысль и Действие, Гений кладёт свое сердце и писательское перо на чашу Мысли. Центром Вселенной Пшибышевского была Душа, герои его произведений – люди, удостоенные её откровений («Единственное, что интересует меня, это загадочное, таинственное проявление души со всеми сопровождающими его явлениями, бредом, видениями, так называемыми состояниями психоза...»). Попади в руки Дориана Грея не «Наоборот» Гюисманса, а какое-нибудь произведение Пшибышевского, кто знает, какие метаморфозы произошли бы с его портретом? Станислав Пшибышевский желал галлюциногенного, «невозможного» искусства, творчества без запретов, творчества трансгрессивного, сюрреального, жестокого к банальности жизни, надреального и обнажённого, как «Cis moll» Шопена и бесстыдно демонического как женщины Ропса. «Обнажённое сердце, голый мозг человека» - всё это он пытался показать как на сцене, так и на страницах своих книг. В «Заупокойной мессе» есть Он, что, вырастая как лотос из грязи /плод разлада меж душой и материнской маткой!/, постоянно чувствовал себя чем-то беспорядочным, полным противоречий, напитанным и зараженным категорическим отрицанием пола. В прошлом Он был а-синтезом, анти-синтезом, «прообразом распада и разрушения». Теперь Он – тот,

кто хочет вернуть себе пол, избавиться от разлада между полом и душой. «Теперь я весь – синтез, весь – сосредоточенность, весь – пол», «теперь я воплощение Логоса, когда он стал заветом плоти». Его секс – схватка, растворение себя в Другом, «всасывание» души, задышающееся «аллилуйя» Его сладострастия. Кто, кроме Пшибышевского мог написать:

*«С трепещущей, судорожной, разрывающей мозг страстью, с лихорадочным зноем, бушующем в моём мозгу, с бешеной силой моих окрепших от желания членов, я хочу трепетать от землетрясения твоего тела, ничего не чувствовать, кроме раскалённого зноя твоих членов, ничего не слышать, кроме урагана моей крови, ничего не ощущать, кроме колющей, грубой боли любовного пола, в шумящем приборе страшной симфонии тела».*

Он вернул себе пол. И теперь мог его похоронить. Мистерия свершилась. Женщина с чертами Его матери отброшена в припадке отворачивания. Так Он обретает свободу от образа. «Заупокойная месса» - это погребение Идеи Пола и Размножения.

В описаниях Пшибышевского много галлюциногенного, нервного, отличающего природы крайностей, которые любят подходить к обрыву и, борясь с парализующим страхом, предавать бумаге все возникающие в воспалённом мозгу мысли. В произведении «Вигилии» польский писатель, обратившись к теме расставания, развертывает причудливое полотно изысканнейшего мыслепотока, в котором передаёт все колебания души и тела. Что должен был пережить человек, чтобы написать: «из моей крови всё ещё вырастают руки, ищущие, молящие о счастье...»? («У моря»).

Герои произведений Пшибышевского охвачены желанием разрушить мир, их эсхатологическая агрессия достигает космических высот, при этом оставаясь сексуальной; иными словами, сама агрессия содержит в себе некий эротический импульс. В «Детях Сатаны» Гордон провозглашает, что единственной его целью является уничтожение бытия. Мы идём дальше, говоря, что целью его было убийство Бога. Та точка, в которой сливаются противоположности, едва ощутима на глубине карающей, непреклонной мысли Станислава Пшибышевского; в этой точке должно произойти невозможное – поглощение одного полюса другим, и кто здесь победит – Любовь или

Бог (Голод, Смерть) – вопрос, пополнивший ряд «проклятых» и неразрешимых.

## **V. Эрософия. Вместо послесловия**

Примечательно толкование Эроса у Платона (которое приводит в своей книге Вл.Соловьёв): *«Явилась сила средняя между богами и смертными – не бог и не человек, а некое могучее демоническое и героическое существо. Имя ему Эрот, а должность – строить мост между небом и землёй и между ними и преисподней»*. Если мы обратимся к средневековой традиции, то неизбежно придём к этимологии слова «демон», которая восходит как раз к Платону, и указывает на значение «знающий, сведущий», что также разделяется и Исидором Севильским. Лишь много позже это слово приобретет негативный смысл. Человек, оказавшийся во власти демона, Эрота, переживает некую метаморфозу, однако вслед за этим в борьбу вступают две души – низшая и высшая, чувственная и разумная (я полагаю, здесь уместно замечание, что под душою «разумной» подразумевается скорее «волевой интеллект», «душа, возвысившаяся над служением смертной жизни», как пишет Соловьёв), и мы совершенно справедливо можем говорить о различии между эротизмом и сексуальностью, понятиями в наш век часто смешиваемыми. Но как и с чего рождается эрософия?

В книге «Любовь и Запад» *Дени де Ружмона* проводится мысль о синхронном развитии эротизма и войны в рамках общества. Согласно мыслителю, «любое изменение в военной тактике соотносится с изменениями в концепциях любви, и наоборот». Ружмон мог бы заглянуть в вечность и поспорить с Эмпедоклом, для которого единство космоса было основано на борьбе двух противоположностей, антропоморфных сил, а именно Любви (Афродиты; дружбы) и Вражды (Ареса; ненависти). Время от времени одна из Сил начинает доминировать. Когда бал правит Любовь, четыре первоэлемента в своём соединении порождают Космос, Порядок, шар бытия. Затем, по закону энантиодромии (см. Гераклит), в свои права вступает Вражда, что влечёт за собой торжество Хаоса, распад первоэлементов и гибель Космоса. Затем всё повторяется вновь. *«То Любовью соединяется все воедино, То, напротив, Враждою ненависти все*

*несется в разные стороны», - как писал Симплиций. Иными словами, для Ружмона существовал синхронный процесс, сосуществование Любви и Войны (Вражды), тогда как Эмпедокл придерживался своей диалектической концепции, не допуская мысли, что Афродита может существовать одновременно с Аресом. «Рождение войны» - так называет одну из глав своей книги «Тайна Запада» *Дмитрий Мережковский* – следствие любовных отношений между Ангелами и земными женщинами: «И входили Ангелы к дочерям человеческим, и спали с ними, и учили их волшебствам»: тайнам лечебных корней и злаков, звездочетству и письменам, и женским соблазнам: «подводить глаза, чернить веки, украшаться запястьями и ожерельями, драгоценными камнями и разноцветными тканями», а также «вытравлять плод и воевать – ковать мечи и копья, щиты и брони». Убивать и не рождать – это главное, и всё остальное сводится к этому». Эрис и Эрос, первый – в человеке, второй – в человечестве. В точке пола рождается огонь уничтожения. Это таинство, лежащее в основе эро-софии. *Cultura Daemonum*, вскользь упомянутая Мережковским.*

## ПРЕСТУПЛЕНИЕ СОЛНЦА

*Nigrum Nigrius Nigro*

*Читать и комментировать Гераклита можно только двигаясь по строго вертикальной оси. Утверждение о том, что путь вверх и путь вниз – один и тот же, ясно указывает на верную ориентацию, ибо, заметим, Гераклит нигде не говорит о пути вперёд или назад, то есть, о противоположной ориентации, движении по горизонтали. Один из фрагментов Гераклита гласит: «Всем правит молния». Фридрих Ницше, ожидавший появления сверхчеловека, сравнивал его именно с молнией. Кеуранос, как справедливо утверждает Инполит, есть вечный огонь (называемый им «Перуном»), который «разумен и он – причина всего миропорядка». В «И-Цзин», Каноне Перемен, молния символизирует гексаграмму «чжень» (возбуждение), молниеносность, не терпящее ни малейшего промедления движение вперёд. В индуистской традиции постижение безличного Абсолюта (Брахмана) происходит молниеносно, и в Упанишадах мы находим сравнение момента его постижения с «истиной в молнии». В «Шри Нетра Тантре» Господь Шива произносит: «Моим пламенным глазом я сжигаю всё в мгновение ока, но я могу также созидать и разрушать». И, наконец, как не вспомнить «Путь Молнии» или Алмазный Путь в буддийской традиции, который, по словам Юлиуса Эволы, находит свой исток в тантризме. Фактически мы можем заключить, что молния утверждает себя лишь посредством «высвечивания» вещей мира ей подвластных. В приведённом нами фрагменте Гераклита молния предстаёт как правитель. «Править», «управлять» в Китае означает “выправлять”, а, согласно Эйгену Финку, «давать чему-то желанное направление»; подобное действие обязательно включает в себя элемент насилия, что также подчёркивает философ. «Человеческий феномен правления определяется моментом насильственного и заранее просчитанного регулирования», - пишет Финк, и после добавляет, что правление бога Зевса не попадает под это*

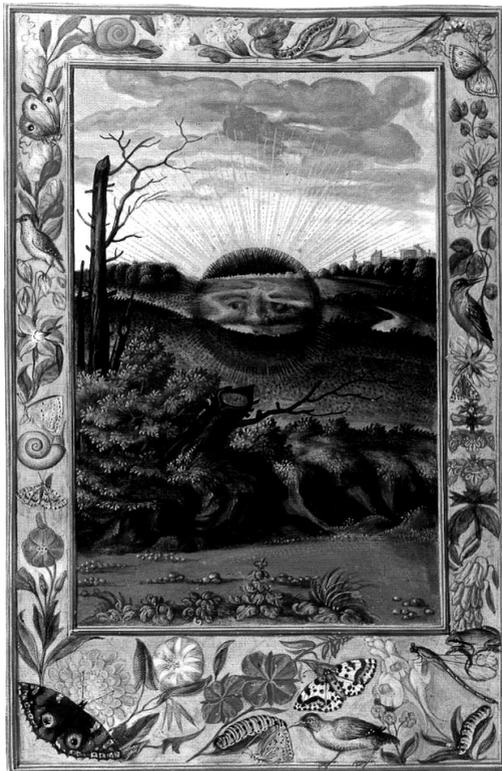
определение, поскольку Зевс правит, не прилагая никаких усилий и его правление ненасильственно. Божественный мир, в отличие от мира человеческого, абсолютно свободен от этого элемента. С явлением молнии мы можем сравнить также появление Радикального Субъекта<sup>1</sup>, нечеловека, утверждающего своё, безусловно, нечеловеческое царство посредством *постсакральной воли*.

11 Фрагмент Гераклита гласит: «*Всё, что тут ползает, охраняется ударом [божьего бича]*». Ударом молнии. Молния, высвечивая вещи, делает возможным их проявление или, лучше сказать «выявление», и то, что появляется в высвеченной ею области, всего-навсего ползёт, НО не молниеносно движется. Молния взрывает *космическую полночь*, чтобы на мгновение явить в своём беспощадном свете весь ужас догнивающего бытия. Никакой поэтики распада. Скорее, онтологическое отвращение, исключаяющее любую поэзию. Взгляд Радикального Субъекта<sup>1</sup> делает явным то, в чём мир боится себе признаться. «Если некогда смеялся я смехом созидающей молнии...» - изрекает Заратустра. Смех Радикального Субъекта будет страшнее, чем смех олимпийских богов, ибо он приходит как каратель.

Логос Гераклита, Молния есть движущее и правящее, первоисток движения и первоисток правления, только благодаря молнии мироздание являет себя. Связь мироздания с *огнём* мы находим в 90 фрагменте – эта связь носит характер взаимного обмена, ибо сказано: «*всё за огонь, огонь за всё*», но чем является молния, если не мгновенным, внезапным огнём, что в «равномерном течении времени» является *солнцем*, Гелиосом? Огнём порождающим, огнём, в ослепительном сиянии которого вспыхивает космос. Последний со всех сторон ограничен *Бездной Ночи*, которая определяет пределы власти Гелиоса. Одним из самых важных и загадочных фрагментов мы можем назвать 94-й: «*[Ведь] Солнце не преступит [установленных] мер, иначе его разьщут Эринии, охранительницы Дике*». Эринии, - «Гневные», таков буквальный перевод этого имени, - возможно рождённые из капли крови убитого Кроносом отца своего Урана, воплощение мести, позже – блюстительницы порядка, союзницы Правды-Дике. Другое их имя – Эвмениды, римляне знали их как фурий. Что означает *солнце* преступившее свои меры, каким образом

<sup>1</sup> Концепция Новой Метафизики, сформулированная Александром Дугиным.

оно может их преступить? Речь едва ли идёт о простом изменении направления, и не зря Финк говорит о вторжении Гелиоса в ту область, что пребывает вне его (и, тем более, нашей) ясности, где « всё есть одно в ином смысле» (вспомним 10 фрагмент: «*Из всего одно и из одного всё*»). Подчёркиваем: в ином смысле. В ином же смысле мы должны понимать и уклонение *солнца* от его, с позволения сказать, естественного курса, а именно в плане «*проникновения в бездну ночи, которая Гелиосу не принадлежит*».



*Чёрное солнце. Из рукописи “Splendor Solis”*

Как наказывали Эринии тех, кто смели *преступить* границы? Лисали рассудка и навлекали немислимые беды. Что они могли сделать с Гелиосом? «Привлечь к ответу», - недоговаривает Финк. Далее мы вправе домыслить и со-мыслить Гераклиту, как это, собственно, делают сами Хайдеггер и Финк. Вечно живой огонь (а солнце есть «огонь в равномерном течении времени») наделяет мироздание тремя видами его нахождения во времени и позволяет проявиться космосу. Тот вечно живой огонь – вне времени, но, тем не менее, сам является как временем, так и тем, что позволяет времени быть. Нас интересует вопрос о наказании Гелиоса. Нам представляется, что Климент, который пытался подобраться к «гераклитовым вратам», зажав в руке эсхатологический ключ, был совершенно прав. В 66 фрагменте говорится: *«Ибо придя всё будет судить огонь и схватит»*. Но можно ли, не дожидаясь огненного суда, судить сам огонь? Судить Гелиоса, преступившего свои границы, оказавшегося в ночной бездне? Возможно ли наказать его низвержением в эту *ночь*, иными словами, погашением? Но что может сделать солнце как «огонь в равномерном течении времени», дабы избежать наказания Эриний? Не кроется ли отгадка в 76 фрагменте: *«Огонь живёт смертью земли...»*? Не низвергнуться в Бездну Ночи, а охватить своим несущим гибель пламенем саму землю? И охватить *молниеносно*, мгновенно, одним ударом бича, но уже не для того, чтобы «пасти» и «охранять», а для утверждения часто встречающейся у Гераклита формулы *«жить за счёт чьей-то смерти»*. *«Если бы солнце не существовало, - несмотря на остальные светила, была бы ночь»*, - читаем мы в 99 фрагменте. Гераклит утверждал, что всё мироздание должно вернуться к тому, что его породило. *«Гераклит учил о конечном воспламенении всей вселенной, о погружении всех стихий в огонь, из которого, впрочем, долженствует возникнуть новый мир. «Огонь» придёт внезапно, всё рассудит и всё возьмёт; никто не укроется от него, ибо никогда не заходит...»*, - пишет С.Н.Трубецкой. Не преступает ли *солнце* свои границы, вторгаясь в область *Бездны Ночи*, спасаясь от самосожжения смертью земли? Не есть ли вселенские катастрофы («концы» света) – предельное световое сияние, сожигающее смертоносным сиянием, воспламенение Гелиоса, коснувшегося предвечной тьмы? Вспоминается стихотворение Вяч.Иванова «Дух»:

*Над бездной ночи Дух, горя,  
Миры водил Любви кормилом;  
Мой дух, ширясь и паря,  
Летал во сретенье светилам.  
И бездне - бездной отвечал;  
И твердь держал безбрежным лоном;  
И разгорался, и звучал  
С огнеоружным легионом.  
Любовь, как атом огневой,  
Его в пожар миров метнула;  
В нем на себя Она взглянула -  
И в Ней узнал он пламень свой.*

Солнце само есть мера, «высшая мера духовной жизни», как пишет Александр Дугин, а, следовательно, определяет меру космоса, меру жизни. Плутарх утверждал, что *«солнце, будучи их эпитатом [распорядителем] и судьей, дабы определять, регулировать, знаменовать и объявлять перемены и времена года, которые все порождают, согласно Гераклиту, оказывается помощником верховного бога не в малом и не в пустяках, но в самом важном и самом главном»*. Зададимся вопросом: не становится ли солнце жертвой Эриний, являя свой теневой аспект?

*Понятие «энантиодромии», которое мы также встречаем у Гераклита, означает* предрасположенность любых поляризованных феноменов или явлений переходить в собственную противоположность. Мы можем проследить этот процесс, рассмотрев амбивалентность одного из самых важных символов – символа *солнца*, а более конкретно, - проанализировав его энантиодромические изменения на примере солнечных божеств. Греческим аналогом имени истребителя является имя Аполлион. В сирийском манускрипте Откровения (6 в.) вместо него начинает фигурировать имя *солнечного* божества – Аполлона, являя, таким образом, его *тождественность* истребителю. Ряд вопросов может вызвать и культ другого *солнечного* божества, известного как Адрамелех (параллельным ему божеством, олицетворявшим луну, был Анамелех). Уроженцы Сепарваима почитали его весьма необычным способом: «сожигали сыновей своих в огне» на его алтарях. И совершенно обескураживает то, что, согласно преданиям, это солнечное божество *ненавидело сатану* за

то, что тот опередил его, подняв ангелов на восстание. Приводятся строки из «Мессиады» Клопштока:

*«Я превращу в гроба твои творения; природа, я хочу со смехом заглянуть в твою бездонную гробницу! Вечный, я буду забавляться тем, что на могилах миров создам новые творения, чтобы вновь их разрушить...»*

В одной из своих книг Александр Дугин рассматривает солнце как онтологический центр демонизации мира, и фактически в нашей извращённой вселенной оно не может быть чем-то другим. Как не вспомнить Фёдора Сологуба, видевшего в солнце символ зла, дракона, что мучает людей, оказавшихся пленниками на подвластной ему земле?

*«Из живого делается мертвое, а из мертвого живое, из юного старое, а из старого юное, из бодрствующего - спящее и из спящего - бодрствующее, поток порождения и уничтожения никогда не останавливается».*<sup>1</sup> Так и солнце из подателя жизни превращается в уничтожающее светило. Так некогда «несущий свет» Люцифер становится Люцифугом, «бегущим света».

Это ли не преступление установленных мер?

Перво-огонь, первоначало, основа мироздания является законом, то есть, раздором, «вечным спором», войной (а ранее мы говорили, что законом была мера); так не уместно ли допустить, что солнце, преступая меру или закон, перестаёт «спорить», иными словами, выходит из борьбы противоположностей, за что получает справедливое наказание? Не вносится ли этим раскол в структуру самого универсума? Логос утверждает войну как вечный закон и, смеясь над бытием, не имеющим никакой цели, заставляет плакать самого Гераклита: *“Жизнь человека несчастна и полна слез, и нет в ней ничего неподвластного смерти. Настоящее мне не кажется великим, а будущее вовсе печальным – я разумею мировые пожары и погибель вселенной. Об этом я плачу, и еще о том, что нет ничего постоянного; все смешано как в болтушке, и одно и то же: удовольствия – неудовольствия, знания – незнания, большое – малое, все перемещается туда – сюда и чередуется в игре вечности (зона)”*.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Цит. по: Целлер Э. Очерк истории греческой философии. М., 1996.

<sup>2</sup> Лукиан. Продажа жизни/ Лукиан. Сочинения. В 2-х томах. Том 2. СПб., 2001

Если «огонь живёт смертью земли», не живёт ли дьявол смертью Бога?

Обратимся к натурфилософской модели Анаксимандра и понятию «*апейронизация*», которое означает возврат стихий в неформенное состояние [первовещества], - в наказание за преступление меры. Путь от эонизации до конечной апейронизации, возвращение в хаос. Не сближается ли, скажем, апейронизация сатаны с гностической доктриной апокатастасиса? Можно ли рассматривать возврат павшего Ангела к бесконечному началу, к первоистоку, к Апейросу как «прощение» сатаны? В таком случае, уместно ли говорить о наказании в этом контексте? Нас не менее интересует другой вопрос: что означает возвращение *солнца* «преступившего меры» к первовеществу, первооснове? И если, согласно Гераклиту, в основе всего – огонь, то мы можем заключить, что наказанием Эриний является возвращение солнца к самому себе (ибо по Гераклиту, солнце есть огонь). Греки говорили: «Закон – это мера». В Писании мы читаем, что мера человеческая есть мера Ангела. Закон общий для человека и Ангела. Грехопадения не избежал никто.

Субъект, выходящий за пределы добра и зла, подобно Гелиосу, который нарушает границу между тьмой и светом, выходя в тёмную бездну, становится добычей Эриний, которых можно назвать «стражами» порога. Вспоминается библейское сказание об изгнании Адама и Евы из рая. *«И сказал Господь Бог: вот, Адам стал как один из Нас, зная добро и зло; и теперь как бы не простер он руки своей, и не взял также от дерева жизни, и не вкусил, и не стал жить вечно. И выслал его Господь Бог из сада Едемского, чтобы возделывать землю, из которой он взят. И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни»* (Быт 3:22-24) Господь убоился, а потому проклял и изгнал. Здесь также был нарушен закон (преступлена мера). Человеку нельзя становиться Богом, более того – ему запрещено познание добра и зла. Парадоксально, но вместе со «страхом Божьим» существует «страх человеческий», ибо Бог может бояться человека, дерзнувшего ЗНАТЬ.

Человек не успел сделать *последний шаг*, так и оставшись [антропологическим] траектом, пребывающим между божественным и человеческим мирами, но мы неустанно думали об этом шаге, и

плодом наших размышлений стала концепция *Nihiladeptus* (от лат. nihil + adeptus, букв. «ничто достигший»). *Ничто* понимаемое здесь как «то, чего быть не может», как Свет Вышины, увиденный Пистис Софией в Свете Покрова Сокровища Света, как то, куда «нельзя», как вне-онтологическое пространство, которое невозможно даже помыслить. Полузвери, полуангелы, недобог: одни дезнувшие, другие – так и не осмелившиеся. Последние навсегда обречены оставаться «недобогам». Человек – только *мост*, нужно чаще вспоминать слова Ницше и не делать *тленное* целью.

Мы повторяем свой вопрос: если «огонь живёт смертью земли», не живёт ли дьявол смертью Бога?

*И осторожно спрашиваем: но...не живёт ли «убоявшийся» Бог смертью...человека?*

*В таком случае, кто живёт смертью дьявола?*

*Этот вопрос по праву можно назвать последним.*

## ВРЕМЯ КОРОЛЕЙ ПРОШЛО

Однажды наступает срок, когда *кормчий вселенной* удаляется и отходит на свой наблюдательный пост, предоставляя космос самому себе. Мы подошли к точке, когда катастрофа уже неизбежна: теперь не боги управляют миром, а мир стал своим собственным правителем, и, как совершенно справедливо заключает Платон, при этом он не избегает бессилия и удаления от своего изначального совершенства. Ушли не только боги, но и короли – их земные наместники. «Время королей прошло: что сегодня называется народом, не заслуживает королей», - писал Ницше. Но какова же истинная причина катастрофы, спросим мы? Прежде дадим слово Платону. Как правило, философ отвечал, что *всё определяется судьбой*. Мы же склонны видеть другую причину – нарушение закона. Время от времени происходит *преступление меры*, что сопровождается *поворотом вселенной*, когда её движение обращается вспять и живые существа испытывают необычные потрясения. Так, в «Политике» Платона рассказывается, что некогда время пошло назад и возраст человеческих существ стал невообразимым образом меняться: седые волосы темнели, морщины разглаживались, взрослые люди становились младенцами и молодели до тех пор, пока вовсе не уничтожались. Женщины более не могли зачать от мужчин, и люди рождались из земли («землерождённые»). В свете этого предания, пророчество о мёртвых, что встанут из своих могил, обретает иной смысл.

Важно вдуматься в следующие слова Платона, поскольку в них содержится самая суть того, что происходит, когда мир окончательно готов «надеть на себя саван» и предаться огню: *«Когда же космос отделился от Кормчего, то в ближайшее время после этого отделения он всё совершал прекрасно; по истечении же времени и приходе забвения им овладевает состояние древнего беспорядка, так что в конце концов он вырождается, в нём остаётся немного добра, смешанного с многочисленными противоположными свойствами,*

он подвергается опасности собственного разрушения и гибели всего, что в нём есть. Потому-то устроявшее его божество, видя такое нелёгкое его положение и беспокоясь о том, чтобы, волнуемый смутой, он не разрушился и не погрузился в беспредельную пучину неподобного, вновь берёт кормило и снова направляет всё больное и разрушенное по прежнему свойственному ему круговороту: он вновь устрояет космос, упорядочивает его и делает бессмертным и непреходящим». Теперь мы должны заметить, что по Платону удалившееся божество, видя катастрофическое положение, вновь берёт кормило и восстанавливает прежний порядок, превращая хаос в космос. Так ли это на самом деле? В другой нашей работе, обращённой к проблематике Новой Метафизики и концепции *Радикального Субъекта*, мы утверждаем: «Сакральное, исчезая из мира, приводит его к самой настоящей трагедии, чудовищной онтологической катастрофе, - смерть создателя «ничтожит» творение, лишает его всякого смысла. Не Царство Бога на земле, но воцарение «европейского нигилизма» делает возможным появление *Радикального Субъекта*, приходящего как носитель смерти, утверждающий своё Царство; убийца, каратель, Ангел-Истребитель, являющий ценность человеческой жизни в момент её уничтожения...[...] С появления *Радикального Субъекта* начинается эсхатологический гнозис, сведение совокупности циклов к точке Абсолютного Конца».

Кто есть вернувшийся *кормчий* у Платона? И точно ли возвращается тот, кто уходил? Не происходит ли появление *радикально иного*, но иного, приходящего не ради восстановления «того же самого», а для создания невозможной реальности, манифестации своего (неизвестного человеку) царства?

Мы возвращаемся к опасной теме солнца, преступившего меру (закон). Платон упоминает миф об Атрее и Фиесте, и нас, главным образом, интересует, что в нём говорится о *космическом перевороте*. Зевс изменяет ход солнца по просьбе Атрея, который после своего воцарения изгоняет брата своего Фиеста и его детей, а затем, поддавшись желанию мести, создаёт иллюзию примирения, пригласив Фиеста на пир. На стол подают блюда, приготовленные из мяса его убитых детей. Согласно сказанию, это стало причиной восстановления нарушенного космического порядка. Фиест проклинает убийцу-брата и весь его род. Здесь чётко прослеживается мотив восстанов-

ления и, опираясь на сказанное ранее, мы могли бы заключить, что с проклятия Фиеста начинается переход от хаоса к космосу, иными словами, мы слышим отголоски гераклитовой формулы «жить за счёт чьей-то смерти»: космос *оживает за счёт смерти* детей Фиеста, ибо только в ней – причина страшного проклятия Атрея и его рода, а значит, начало восстановления нарушенного порядка. Платон бы, вероятно, сказал о возвращении удалившегося кормчего.

Но что если ушло *одно*, а пришло (*не*: вернулось) совсем *другое*?

По крайней мере, ясно одно: приходит правитель, царь. Мир, который он застаёт, находится в состоянии полного извращения, причину которого Платон видит в отсутствии истинного правителя. Аристократия вырождается в олигархию, монархия принимает чудовищный лик тирании. Возможно ли облагородить человеческий материал в сложившихся условиях? Об этом задумывался ещё Фридрих Ницше (“Ist die Veredlung möglich?”) Если мы осмелимся ответить: «Едва ли», это будет означать только одно - ...

Платон полагал, что настоящий политик, коим и является царь, находится выше любых законов, поскольку единственное значение имеет великие стоящей перед ним задачи. Философ допускал применение радикальных мер, включая казни и изгнания, если это требовалось для улучшения государства. Он даёт чётное определение *политики*, заключая, что она не является ни юриспруденцией, ни ораторским искусством, ни военным делом. Политика, по Платону, это особое знание власти над людьми. Политика представляет собой царское искусство – способность ткать из отдельных нитей-индивидуумов ковёр человеческой жизни и государства. Царь – всегда *знающий*. Можно вывести, что он философ, но философ чрезвычайно необычный, а потому его следовало бы назвать софосом (σοφος), указав на отличие того, кто лишь стремится обрести мудрость от того, кто уже её обрёл. Платон делит все искусства на два вида: познавательные и практические, подчёркивая, что царю более подобает искусство познавательное, которое, в свою очередь, включает в себя две области: повелевающую и рассудительную. Искусство царствовать принадлежит повелевающей области познавательного искусства. Если во времена Кроноса, когда божественный порядок не был погран, цари приходили к достойным народам земли, то сейчас, в конце манвантары, грядёт правитель, держащий в руке серп.

*«Пусти серп твой и пожни, потому что пришло время жатвы, ибо жатва на земле созрела» (Откр.14:15).*

Почему *кормчий* удаляется? Не можем ли мы предположить, что его правлению положен свой срок? Весьма интересно рассмотреть отношения между царём и его преемником, описание которых даёт Р.Грейвс в «Мифах Древней Греции»: *«Царь царствовал до летнего солнцестояния, когда солнце достигало своей самой северной точки и останавливалось, после чего танист убивал царя и занимал его место, остававшееся за ним все время, пока солнце перемещалось к югу, к точке зимнего солнцестояния. Эта взаимная ненависть усиливалась еще и потому, что танист вступал в брак с вдовой своего соперника. Аналогичная вражда возникла между царями-соправителями аргивян, которые царствовали в течение великого года и ссорились из-за Аэропы так же, как Акрисий и Прет спорили из-за Данаи. Миф об Иезекии, который был на грани смерти, когда, в знак расположения к нему Яхве пророк Исаяя добавил десять лет к сроку его царствования, передвинув солнце на десять Ахазовых ступеней (4 Цар. 20.8,11 и Ис. 38.7, 8), предполагает наличие древнееврейской или филистимлийской традиции, в соответствии с которой царь после принятия календарной реформы, вызванной переходом на цикл Метона, получил право продлить срок царствования до девятнадцати лет, а не погибать по истечении девятого года. Возможно, что и Атрей в Микенах получил такую же отсрочку».*

Таким образом, мы возвращаемся к вопросу, заданному много ранее «Кто есть вернувшийся *кормчий* у Платона? И точно ли возвращается тот, кто уходил?»

У Гераклита *«Молния кормчий всего»*. Молния, солнце, Логос, огонь – не терпят пределов, а потому выходят за них, поворачивая закон, нарушая меру. *Кормчий вселенной*, неведомое божество, о котором люди знают ничтожно мало (но, узнай они немного больше, эта истина стала бы для них невыносимой), удаляется, ибо приходит конец его правления. Удаляется, дабы не исполнилось пророчество *«Бог убил бога»*, - как писал Фридрих Ницше в своих дневниках. Удалившись, он ещё может наблюдать, но, вопреки Платону, мы говорим, что возвращается уже *не он*. В конце манвантары приходит *иное*. О нём нельзя прочесть ни у Платона, ни у Отцов Церкви. Иное отменяет вереницу сменяющих друг друга правителей. В данный момент

уместно повторить слова Ясперса: *«Здесь мысль достигает трансценденции как совершенно иного, вполне понимая его как неслышанное»*. С немалым для себя риском, мы назовём *иное* *Радикальным Субъектом* и поставим философское многоточие...

# NE VARIETUR<sup>1</sup>

*Говорить о Nihiladeptus сложно именно потому, что нет и не может быть слов, способных объяснить «вышедшее за последний предел»; здесь нужен язык метафизической парадоксии.*

Н.С.

## 1. Теологический антигуманизм нового человека

*От Philosophia Perennis к философии как «любомудрию» — От философии к мистериософии — Ноологическая этика в рамках Гиперборейской Традиции — Возникновение Ното poeticus — Холлистский и антихоллистский принципы — Наследие «гетерологии» Батая и «люциферовской науки» Кайуа — Онтологическая враждебность — Выход из Абсолюта. Концепция Nihiladeptus — «Утризм Я» Юрия Мамлеева — Проблема реальности и абсолютного у Гейдара Джемала*

Жизнь может быть чем угодно: кто-то привык воспринимать ее как череду испытаний, другие видят в ней всего лишь игру. Нам же близок взгляд Фридриха Ницше, согласно которому жизнь есть эксперимент познающего. Мы могли бы начать с вопроса «Что такое философия?», продолжив начатое Делёзом и Гваттари, или «Что такое мышление?», вступив в полемику с Хайдеггером; но само наличие этих вопросов убедительно доказывает, что человечество по сей день занимается лишь тем, что множит различные теории, бессильные перед временем, — этим «Великим Разрушителем», как сказано в «Бхагавад-гите», — и не получает ответы. За каждым «я знаю» скрыто «я не уверен», всякому «да» не хватает твердости,

---

<sup>1</sup> Изменению не подлежит (лат.).

ибо оно лишь маска «возможно», «вероятно», «не исключено». С тех пор как был задан вопрос, человек предпринял первую попытку философствовать (или, согласно Марку Аврелию, «оберегать внутреннего гения»). Но нас интересует не та философия, что родилась «из головы» человеческого существа или полубога, тщетно подражая Афине, ибо главным образом наше внимание направлено на тот центр и источник, известный как *Philosophia Perennis*<sup>1</sup>. Хаксли внес некоторую путаницу, утверждая, что впервые этот термин появляется у Лейбница в письме (1714 г.) к Ремону, однако имеются сведения, что впервые о *Philosophia Perennis* написал Агостино Стеуко (Agostino Steuco), последователь Августина. Индусы знают Вечную Философию под именем *Sanatana Dharma*, которую многие ошибочно понимают как «религию», в то время как она является источником всех религий. В исламе употребляется другое обозначение, а именно: *hikmat al-khalidah* (хикмат — от *hikma* — «мудрость», *khalid* — «бессмертный»). Рене Генон справедливо заметил, что Единая Мудрость, *Sophia Perennis*, Предвечная Философия, со временем выродилась в простое «любомудрие», так называемую *философию*.

В наше время под философией понимают всё что угодно, кроме того, чем она действительно когда-то являлась. «Философ должен вести поиск в нескольких направлениях одновременно, — пишет Анри Корбен. — Область его интересов должна быть достаточно обширной и включать в себя духовидцев типа Якоба Бёме, Ибн-Араби и Сведенборга. Короче говоря, она должна охватывать как факты богооткровенных Книг, так и опыт имагинального мира... Иначе *Philosophia* не будет иметь никакого отношения к *Sophia*». К несчастью своему, разорвав все связи с Традицией, человечество обрекло себя на упадок, захвативший в первую очередь его духовную и интеллектуальную жизнь. Потому не удивительны вопросы, упомянутые нами в самом начале. Люди способны лишь вопрошать, не питая никакой уверенности в том, что полученные ими ответы верны. Способны ли они вернуть тому сверхчеловеческому элементу, без которого немислима Традиция, изначально присущее ему первенство, хватит ли их силы на то, чтобы уничтожить жалкие идеалы

---

<sup>1</sup> Вечная философия (лат.)

гуманистов, презрительно отринув бездуховное и приземленное, заменившее «божественное» и «высшее»? Nil desperandum? Снова вопрошаем мы. А значит, готовы философствовать. Но: философии уже недостаточно, ибо она изжила себя в попытках мыслить и, следовательно, существовать, изредка выбираясь из прокрустова ложа «слишком человеческих» представлений. Теперь лишь *misterionsophia* (от греч. *misterion* + *sophia*) может явить лик Предвечной Софии. В трактате «EndKampf»<sup>1</sup> впервые появляется *misterionsophia Nihiladepus*, о чем сообщает подзаголовок; фундаментальные концепции этой (не новой, но вечно существующей) Философии — *Nihiladepus* и, разумеется, *kaivalya*. Не часто случается, что ответы опережают вопросы, еще реже — появление ответов, заключающих в себе всё то, что было «проклятием» мыслителей на протяжении всей человеческой истории. В меру своих возможностей мы постарались изложить данное нам учение в наиболее приемлемой форме, одновременно признавая, что язык, коим нам пришлось воспользоваться, малопригоден для объяснения столь сложных идей.

Наши духовные учителя оставили нам в наследство знание о пути *kaivalya* и *ноологической этике*, которые дополнили, а вернее сказать, раскрыли концепцию *Nihiladepus*, являющуюся фундаментом мистериософии. Мы остановимся на *ноологической этике* и дадим ей подробное объяснение.

Одним из основных понятий в Гиперборейской Традиции является ноологическая концепция. Обычно «ноологию» связывают с именем немецкого философа Рудольфа Эйкена, идеалиста и последователя Фихте. Эйкен развивал ноологический метод понимания духовной жизни как «бытия-в-себе», противопоставляя его методу психологическому. Однако создателем ноологии был испанский философ Хавьер Субири (Xavier Zubiri, 1898—1983). Его ноологию можно считать неким «метафизическим» вариантом феноменологической философии; с самого начала основываясь на концепциях Гуссерля, спустя время Субири преодолевает как идеализм основателя феноменологии, так и герменевтику его ученика Мартина Хайдеггера, заключив, что обе системы недостаточны. Философ приходит к концептуальному переосмыслению не

<sup>1</sup> Книга Натэллы Сперанской 2010 года.

только феноменологии, но и европейской философии в целом. Фундаментальный труд Субири «Чувствующий интеллект» включает в себя три исследования: «Интеллект и реальность», «Интеллект и логос», «Интеллект и разум». Основой философского учения Субири стала проблема отношения между интеллектом и вещной реальностью. Философ был убежден, что ум является не просто способностью абстрактного мышления, но способностью постигать вещи в качестве реальностей, а потому воздействовать на них, подвергая изменениям. Субири восставал против методологического, теоретико-познавательного метода, предлагая поиск познания сути вещей как его полную противоположность. Так было положено начало преодолению границ феноменологии.

Субири настаивал на том, что философия прежде всего должна быть *метафизической* или *онтологической*. Гиперборейская Традиция придает большое значение ноологии, как было заявлено ранее. Латиноамериканский философ и мистик *Нимрод де Росарио* обращается к понятиям «ноологической интуиции» и «ноологической этики» (ноэтики). Мы будем считать термины «ноологический» и «ноэтический» тождественными; таким образом, говоря о «ноологической интуиции», мы станем подразумевать «ноэтическую интуицию», равно как и наоборот. Термин «nous» (введенный Анаксагором), от которого, собственно, и происходит «ноэтика», мы находим в трудах Плотина, Прокла, Блаженного Августина; в традиционной западной и арабской философии такие мыслители, как Аристотель, Платон и Анаксимандр, работали над развитием ноэтической теории, предметом изучения которой были явления ума и интуиции, другими словами, нерациональное, т. е. интуитивное знание. Слово «ноэтика» происходит от греческого νοητικός, νοητικός», что означает «мыслящий»; этимологически оно восходит к греческому понятию «нус» — «высший разум», «сознание». Ноэтика трактуется как «чистый гнозис», или «прямое знание» («интуиция разума»). В последние годы можно отметить стремительное развитие ноэтической психологии, которая представляет собой систему познания микрокосма и методы эволюционного саморазвития. Ноэтика позволяет постигать и различать сущность всякой вещи. Здесь следует обратиться к понятию, которое использовал Гуссерль, — «ноэтическое усмотрение сущности», так как оно,

на наш взгляд, наиболее точно передает смысл рассматриваемой способности. Доктор психологических наук, профессор Томского государственного университета, В. И. Кабрин, известный своими исследованиями в области феноменологии, ввел понятие «человек ноэтический» («духовный»), *Homo noeticus*. Уже сейчас признается, что ноэтика является неотъемлемой частью мировых религий, а именно их эзотерическим фундаментом.

Олдос Хаксли писал, что ноэтика «признает божественную Действительность, присущую миру вещей, жизни и умов», выявляя в человеческой душе нечто схожее с этой Действительностью, в результате чего индивид избавляется от своей ограниченности, приближаясь к познанию Бога. *Anschauende Erkenntnis*, или «интуитивное познание» (по Вольфу) есть то, что выводит человека на иной уровень, позволяя ему сбросить оковы предметного мира. На сегодняшний момент можно констатировать появление человека иного типа, «ноэтического человека», обладающего хорошо развитой *Anschauung* (интуиция). Развитие и изучение ноэтики свидетельствуют в пользу сказанного.

Мало кем осознаваемый разрыв между двумя принципами, лежащими в основе миропостижения, нельзя не назвать определяющим и (!) отделяющим одно онтологическое пространство от другого; речь идет о холистском подходе, с одной стороны, и антихолистском — с другой. И если первый мы, вне всяких сомнений, можем назвать традиционным, присущим Традиции, то второй будет определен как его полная противоположность. «Холизм» происходит от греческого слова «holos» («холос»), что означает «целый», «весь». Под холизмом принято понимать идеалистическую философию целостности. Впервые этот термин появляется в труде Я. Сметса «Holism and evolution». Эта мировоззренческая система отвергает закон сохранения материи исходя из концепции постоянного изменения, метаморфозы материальных форм. Русский философ Александр Дугин пишет: «В мире Традиции каждое явление, каждая вещь, совокупность вещей или совокупность явлений имеет некий реально существующий холос — то пространство, то измерение, ту точку, в которой присутствует всё бытие одновременно и вместе взятое». Не происходит никакого размежевания, никакой дихотомии и дробления целого. Таким образом, изначально упомянутый

разрыв между двумя противоположными принципами заключается в том, что если мы обратимся к науке (строго различая «науку сакральную» и «науку современную»), то установим, что последняя начисто нивелировала всякое понятие о Традиции и, как совершенно точно говорится в «Философии традиционализма», ее фундаментом является не что иное, как принципиальный отказ от Традиции. Современная наука в своем тяготении к точности (в худшем понимании этого слова) раздробила целое на великое множество, породив различного рода дисциплины, заикленные на себе самих, отгороженные от всего остального макрокосма прочной броней своей специфики; нынешние ученые возвели антихолистский принцип в абсолют и являют собой пример самого настоящего узколюбия, «интеллектуальной близорукости».

Как известно, французский мыслитель *Жорж Батай* имел намерение создать науку «гетерологию», или науку об ином. В ее основе должен был лежать именно холистский, традиционный принцип, поскольку гетерология предусматривала целостное изучение «Всего», и это было ее принципиальным отличием от так называемой официальной науки. *Роже Кайуа*, близкий друг Батая, сделал еще более смелый шаг, введя понятие «люциферовской науки». Эта наука истолковывала предмет, явление, сущность на «чужом языке»; другими словами, история могла быть «прочитана» через метафизику, произведение искусства — через математику, биология — через герметическую философию. В этом было своеобразие науки Кайуа. Александр Дугин настаивает на том, что мы «должны возродить сакральные науки вопреки той профанации, которой они сегодня подвергаются». И мы считаем, что начать следует с возрождения изначального, холистского принципа.

Труд «Основы Гиперборейской Мудрости» *Нимрода де Росарио* учит иному мышлению. Часто используемый автором метод прямой аналогии является одним из самых эффективных приемов эвристики, побуждающий к поиску новых идей и ключей к решению задач различной сложности. Многие метафизические концепции представлены автором посредством «сферической модели», концептуально связанной с Гиперборейским духом. Основным объектом изучения Гиперборейской метафизики является дух, заключенный в материи. Согласно Нимроду де Росарио, до того,

как бессмертные прибыли в материальный мир, его населяли зверолюди (*rasu*); эти примитивные существа были всего лишь этапом эволюционного процесса архетипа *Manu*, однако их создание подразумевало собой конкретную цель, что была возложена демиургом на земных людей: *rasu* должен был стать «тем, кто придаст смысл миру». Для исполнения данной задачи было необходимо реализовать духовный союз с внеземными бессмертными существами, дабы произвести генетическую мутацию, итогом которой должно было стать эволюционное развитие архетипа *Manu*. «Бытие реально только тогда, когда оно кем-то осознается. Вот почему Создатель нуждается в сознательном человеке», — утверждал Карл Густав Юнг в «Ответе Иову», книге, посвященной сакральной и менее всего проясненной теме взаимоотношений демиурга и человеческого существа, творца и его творения.

Изначально зверо-человек был лишен «сознания», имея лишь рациональное мышление и некое подобие «предсознания». Отсутствие сознания было причиной неполноценности *rasu* и как следствие неудачи при исполнении возложенной на него миссии. У нее была двойная задача: первая заключалась в развитии сознания и становлении автономным существом, вторая подразумевала создание культуры. Для исполнения обеих задач сиддхи-предатели заключили Гиперборейский дух в тело зверо-человека. Описанное событие получило название «белой измены». Нимрод де Росарио говорит, что познать драму захваченного в плен духа возможно, лишь до конца разобравшись в том, что представляет собой *психическая структура rasu*. Более ста страниц «Основ Гиперборейской Мудрости» посвящены ее подробному изучению.

Согласно Гиперборейской Мудрости, вечный дух превосходит по могуществу демиурга, творца материального мира. Единственное, что дух чувствует по отношению к демиургу и его творению, это *онтологическую враждебность*. В эту вселенную вечный дух вступает как *враг*, принимая форму «духа-сферы», чем и выражается его онтологическая враждебность. Нимрод де Росарио, описывая реверсирование духа, осуществленное сиддхами-предателями, вводит два фундаментальных понятия: *Tergum Hostis* и *Vultus Spiritus*. Их правильное понимание означает открытие врат к познанию изначальной драмы. «Тело» духа, аллегорически представленное как

«сфера», состоит из двух наложенных друг на друга слоев (масок, ликов): *Tergum Hostis* и *Vultus Spiritus*; первый (внешний) обращен к материальному плану, *которому он противопоставит*, второй (внутренний) — находится в центре сферы, представляя синтез с *абсолютным Я*. Сиддхи-предатели, виновные в реверсировании духа, «нарушили принцип верности и столкнули миллионы духов в бездну». Всё перевернулось: подлинная суть, *Vultus Spiritus*, всегда обращенное к абсолютному Я, оказалось во внешнем пространстве (противостоя материальному плану), в то время как *Tergum Hostis* ушел во внутреннее пространство, заняв место *Vultus Spiritus*. В результате абсолютное Я исчезло из центра. Следовательно, внешнее Я переместилось в какую-то внешнюю точку. Но где ее местонахождение? Ответ: в бесконечности (бесконечный Полюс). Именно там происходит синтез *Vultus Spiritus* с абсолютным Я. Важно отметить, что в результате реверсирования между духом-сферой и абсолютным Я оказался «конечный мир конечного существования», особенностью которого является архетипический порядок, обуславливающий бытие и становление всего сущего. Следует постоянно помнить, что *абсолютное Я находится за пределами материального мира*. Для того чтобы дух смог вернуться к своему естественному состоянию, необходимо:

1) вернуть онтологическую враждебность (т. е. *Tergum Hostis* вновь должен оказаться противостоящим материальному плану); проявление онтологической враждебности посвященные называют «яростью берсерка»;

2) достигнуть переориентации *Vultus Spiritus* к единой центральной точке абсолютного Я.

Всё это позволит духу-сфере выйти из состояния абсолютной дезориентации, или «стратегической путаницы».

Говоря об «онтологической враждебности», мы рискуем оказаться непонятыми, породив неверные истолкования данной концепции в вульгарном контексте. Если подобрать точный синоним, им окажется «сущностная неприязнь», или «неприязнь к сущему» (не к «сущности» как к «сердцевине бытия»), а к «сущему» как к «тому, что есть». Это разница меж нетварным и тварным. Второе вызывает подлинную онтологическую враждебность.

Онтологическая враждебность направлена на *материальный порядок* и, безусловно, на его создателя или демиурга. Вспомним графа Лотреамона, бичевавшего «тварь» и его творца ядовитым словом неистового Мальдорора. Упомянутая враждебность распространяется на «человеческое, слишком человеческое». Справедливо будет задать вопрос о ее связи с мизантропией. Последняя является не чем иным, как очевидной реакцией на «тварное». Ницшеанский Заратустра говорил, что «человек есть то, что должно превзойти». Достаточно добавить к этому, что «сверхчеловек — победитель Бога и Ничто» и мы получим ключ к концепции Nihiladeptus. Философ *Гейдар Джемаль*, к которому мы еще не раз вернемся, говорит о борьбе между бытием и сознанием. Бытием как с возможностью манифестации и тем единственным, что можно спасти, — сознанием, «скважиной в двери, в которую вставляется сакральный ключ». По его мнению, и Мессия-Христос, и пророки, являющиеся в мир, находились на стороне сознания. Всё, что так или иначе поддерживает и формирует бытие как таковое, соотносится с сатаной, которому противостоит *новый интеллект*. Он более не полагает сатану метафорой, ибо тот воспринимается как объективная реальность, оппонент, переставший быть чем-то абстрактным. Тайна абсолютной жизни заключается в объявленном противостоянии сознания бытию. Здесь уместен разговор об онтологической враждебности, ибо новый интеллект, проходя искус «пяти отречений» (от человека, от общества как тени сатаны, от власти, от бытия, от блага), должен преодолеть, выбросить, говоря жестче, *убить человека* как самостоятельную ценность, ибо «человек» никогда не был целью, но лишь мостом, инструментом, который в ряде случаев оказывается вовсе непригодным. По словам Джемала, «человек есть тот камень преткновения, вокруг которого ведутся страшные интеллектуальные бои и который для самого человека является сверхвременем». Этого человека строго необходимо «положить на лопатки» и перейти на кардинально иной уровень. Пока бытие (равно как и «благо») не воспринимается оппозиционно сознанию, пока эта концепция не будет осознана как ложная и абсолютно антидуховная, пока далек приход к решающему теологическому антигуманизму, мы будем иметь дело с «человеком» как лишним придатком, «трупом», который мы волочем

за собой вместо того, чтобы сбросить в ближайшую канаву. Без этого акта освобождения невозможно служение чистому сознанию. Без служения чистому сознанию невозможен Nihiladeptus.

Несомненно, путь возвращения к написанному не всегда необходим, и, прибегая к цитатам, мы идем на риск, однако фундаментальная концепция Nihiladeptus требует подробнейшего изложения. По этой причине мы в очередной раз обращаемся к трактату «EndKampf» и приводим следующий фрагмент:

«Мы знаем, что через всю древнейшую философию проходит мысль о том, что обособленное существование, *выход из Абсолюта*, есть “жизнь во зле”, и благочестивым является пребывание в Едином, то есть, следование путем samadhi. Плотин, великий эллинский философ, учил, что души, дерзновенно отстаивающие свою независимость, вырвались из Единого, и это стало причиной существования зла. Подобный взгляд был утвержден как единственно верный, и мы легко можем убедиться в том, что он лег в основание всех религиозно-философских учений. Однако существует иной путь, и здесь, на этих высотах, не существует манихейских представлений о добре и зле, ибо они действительны лишь на проявленном плане; впрочем, даже это не отрицает их относительности. Зороастрийцы, сражаясь против Ахримана, ведут бой за свое бессмертие и участие в “окончателном теле”. Безусловно, сербский писатель Милорад Павич испытывал определенное влияние зороастрийских идей, когда писал свой “Хазарский словарь”. Создавая на земле “книгу тела” Адама Рухани, ловцы снов собирали космического человека по частям. Тело его заключало в себе жизни и смерти всех потомков, и когда умрет последний из них, умрет и Адам Рухани. Но каждый *отпавший от тела праотца*, не умрет вместе с ним. “Они станут чем-то другим, но не людьми”, — пишет Павич. Русский философ Лев Шестов задается вопросом, который, нужно признать, не часто беспокоит мыслителей:

*“Но ведь в том и загадка: зачем вся мировая комедия? Зачем было Единому, которое и так довольно собой, так спокойно, так всеобъемлюще, рассыпаться на мириады души, выбрасывать их в подлунный мир, помещать в загадочно-соблазнительные темницы-тела, если потом оказывается, что лучшее, что могут сделать души, —*

*это покинуть свои тела и вернуться обратно в то же Единое, из которого они выпали?”*

Не есть ли иной, люциферический путь — нарушение великого плана? И да, и нет. Да — если мы согласимся со всеми принятым взглядом, и нет — если скажем, что возможность некоторых сознаний выйти за пределы Абсолюта точно так же входит в великий план, не нарушая космическую волю. Лев Шестов, пускаясь в свое “странствие по душам”, неожиданно срывает покрывало с Исиды:

*“И, вопреки древним, задача человека не в том, чтоб вернуться к первоначальному «единому», а в том, чтоб уйти от него как можно дальше? Так что вырвавшееся из лона Единого индивидуальное в своем дерзновении совершило не преступление, а подвиг — величайший подвиг!”*

Вопрос не повис в воздухе, как это обыкновенно случалось. Восклицательный знак воистину восклицает, поскольку русский философ нашел в себе смелость ответить. Лев Шестов — человек, содравший кожу со своих пальцев для того, чтобы гасить ими, незажившими, фитили коптящих свечей. Чтение Шестова можно сравнить с погружением в какие-то синие сумерки, где слышен то ли стон, то ли смех кого-то не похожего на тебя; чтение Шестова — это добровольное “изгнание себя из себя”, невыносимая и, быть может, невозвратимая потеря; чтение Шестова — это громкое “да” превращению в те самые пальцы, которые гасят фитили. Шестов знает: дальше — борьба.

*“Я думаю, что первое существо, которое вырвалось из лона общего, перенесло величайшие муки — если только оно было одарено сознанием”, — рассуждает мыслитель, вспоминая жестокую расплату дерзкого Прометея, укравшего у богов огонь. Шестов мучается вопросом, чем была эта дерзость — великим грехом или великим подвигом. Ответить на этот вопрос есть разрешить главную загадку мироздания. Шестов высказывает “преступную”, еретическую мысль: Бог принял облик человека, сошел на землю и принял смерть на кресте затем, чтобы “своим примером показать людям, что на всё можно пойти, всё стоит вынести — только бы не оставаться в лоне единого”.*

Немыслимо! Немыслимо для всех, кто придерживаются ортодоксального взгляда. Однако именно здесь следует сказать о двух

принципиально отличающихся путях: пути *samadhi* и пути *kaivalya*, а также моей концепции *Nihiladepus*. Те, кто идут путем *samadhi*, находят конец своего путешествия в достижении слияния с Брахманом, идущий по *путь* *kaivalya*, т. е. *Nihiladepus* (от лат. *nihil* — “ничто” и *adepus* — “достигший”, букв. “ничто достигший”) выходит за пределы Абсолюта и обретает бессмертный лик (нужно учитывать, что слова бессильны предать истинный смысл, и в данном случае под бессмертным ликом не подразумевается нечто обретаемое, как традиционное обретение, владение, допустимое и обязательное при богореализации). *Nihiladepus*, достигая единения с Брахманом, обретает наивысшее знание Абсолюта, при этом он *не “растворяется” в samadhi*, а выходит за его предел, — Его путь — путь “персонафицированного Абсолюта”. Выход за пределы Абсолюта есть “скачок в *sunya*, в пустоту черного солнца”, как о том писал Серрано.

В «Революции пророков» Гейдар Джемаль говорит о двух видах бессмертия: жреческом, в основе которого лежит «солидарность с роком, который убивает», и втором — как «следствии фундаментального изменения порядка вещей, в котором смерти больше нет». Собственно, здесь и постигается разница между путем самадхи и путем кайвалья. Джемаль утверждает возможность ускользнуть из сетей рока путем его уничтожения. Это есть акт метафизической революции.

Концепция *Nihiladepus* еще не обрела той формы, когда можно говорить о некоей завершенности. В своем перманентном становлении она ищет точки соприкосновения с другими концепциями, а таковые, вне всяких сомнений, существуют.

Но прежде мы зададимся вопросами, *что есть «Я»*, и не совершаем ли мы роковую ошибку, наделяя абсолютным статусом то, что временно, преходяще? Мы предлагаем обратиться к философскому труду «Судьба бытия» Юрия Мамлеева и его *Религии «Я»*.

Изначальное знание, знание, присущее ему от рождения, Юрий Витальевич Мамлеев назвал Утризмом «Я», *религией внутренней реальности*, объектом поклонения которой является само «Я» человека. На фронтоне дельфийского храма, посвященного Аполлону, было написано «*Nosce te ipsum*» («Познай самого себя»); Юрий Мамлеев выделяет две сферы «Я»: «Я» данное, то есть, «Я» — настоящее, уже известное человеку и «Я» — будущее, истинное Я, что раскрывает

себя в «Я»-абсолютном. Первое «Я», согласно Мамлееву, есть проявление духа, что находится в полном согласии с Гиперборейской метафизикой, которая учит, что *Я не есть дух, но лишь его проявление* (акцентируем: проявление «пленного» духа). Собственно, это «Я» и является объектом поклонения; достигая иных, более высоких ступеней развития, «Я»-данное становится «Я»-будущим. Как писал Фридрих Ницше: «В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он переход и гибель». Глубинная трансформация «Я»-данного в «Я»-будущее, или истинное Я, означает достижение онтической автономности, иными словами, независимости сознания и имманентного времени (как сущности сознания) от времени и пространства макрокосма. Истинное «Я» полагается единственной реальностью, что приводит нас к осознанию «бессмысленности понятия о Боге, как отделенной от Я реальности». По Мамлееву, тело, как низшая ступень «Я», может быть абсолютизировано, пронизано лучами «яйности». Концепция «реальности» у Юрия Витальевича имеет отношение исключительно к единственному объекту поклонения и веры, т. е. к «Я», поэтому *весь мир, всё, что не есть «Я» определяется как «существование несуществования»*. Мы сталкиваемся со своеобразным дуализмом: Я и Не-Я, реальности (Я) и небытия (Мир, «существование несуществования»), неизбежно приходя к солипсизму (*solus-ipse-sum*), однако солипсизм Мамлеева «самобытен»:

1. Не опасайтесь безумия в любви к Себе, ибо то безумие, которое делает безумным, идет от мира. Безумие в любви к Себе — единственное безумие, которое благодатно.

2. Оно благодатно еще потому, что жизнь для Себя (и любовь к Себе) есть постоянное разрушение мнимой реальности мира.

3. Помните, что единственное, от чего невозможно отчуждение — от собственного Я. (И это одна из великих тайн, которая стала непосредственной.)

4. Торжество Я может быть понято (в одном плане!) как расширение реальности Я. Расширение, или точнее качественное (как самоощущение отличается от самосознания) усиление его реальности, воздвижение на новую иерархическую ступень.

5. В религии Я (частично благодаря моменту солипсизма) нет разницы между индивидуальным и абсолютным. На собственное Я

возлагается, таким образом, бремя Абсолюта и трансцендентного. Точнее, оно слито с этим бременем.

Несомненно, будет грубой ошибкой допустить, что «трансцендентный нарциссизм» тождествен вульгарному эгоизму, поскольку последний абсолютизирует внешние аспекты индивидуальности, что приравнивается, согласно Мамлееву, к предательству по отношению к «Я» высшему.

В индуистской метафизике, в частности в учении Веданты, нет никакой пропасти между Я высшим и Богом; можно сказать, что человек как таковой есть «земной бог», низшая ступень божества, «бог, заключенный в телесную оболочку». Вновь повторяя слова Ницше, человек есть *Übergang* или *Brücke* от, собственно, «человека» к «Богу» — в процессе, называемом «богореализацией» (или «реализацией Абсолюта»). Юрий Мамлеев подчеркивает, что восточная Метафизика изучает подлинную реальность, но никак не то, что обыкновенно за нее принимают, основываясь на глубочайших заблуждениях ума, подвластного великой иллюзии. Хотелось бы акцентировать внимание на том, что источником этой метафизики «является глубинный, накопленный за тысячелетия метафизический опыт и знания (а не только откровение), знания, основанные не на рационализме, а на сверхрациональных способностях человека». Просим вас обратить внимание именно на упоминание об «опыте» и «знании», ибо мы делаем шаг к философии Гейдара Джемалья и его фундаментальному труду «Ориентация-Север» с намерением рассмотреть проблему *реальности и абсолютно*.

Имеет ли реальность абсолютный статус? Отвечая утвердительно, мы неизбежно приходим к выводу об эфемерности духа. Отрицание же будет означать, что дух вечен и оппозиционен реальности, которая, вне всяких сомнений, не является абсолютной. Как пишет Гейдар Джемаль: «...сама позиция независимости духа от реальности уже указывает на то, что реальность не абсолютна».

Реальность переживаема, она есть «тотальное выражение принципа переживания», представленного тремя модусами: сознанием, знанием и опытом. Итак, дух абсолютен, реальность — релятивна и по причине того, что она «детерминирована принципом переживания, абсолют предполагает в отношении себя простое и чистое отсутствие переживания». Гейдар Джемаль приходит к выводу, что

абсолют представляет собой Всецело Иное, никак не связанное с реальностью, погруженной в профанический сон. В рамках данной философии опыт представлен как «внутренний субъективный вкус онтологической ситуации», как то, посредством чего проявляется сознание, тогда как знание представляет собой «частное и относительное проявление сознания, присущее определенному слою реальности». Перед живыми существами встает следующий выбор: обыкновенное прекращение существования при условии дальнейшего растворения в стихии неопределенности бытия и обретение опыта «немотивированного ветра, как своей истинной причины», т. е. освобождение от *substantia* и, разумеется, обретение подлинного бессмертия. Но ни бессмертие, ни тем более естественная смерть не имеют никакого отношения к пробужденности, как отмечает Гейдар Джемаль. Сама жизнь не заинтересована в перспективе пробуждения, тяготея к всё более глубокой форме гипноза, «майавического сна».

«Абсолют является ИНЫМ не только по отношению к полноте реальности, но и по отношению к ее нищете. Это означает, что “простое уничтожение реальности не ведет к абсолюту”». Нимрод де Розарио учит, что пребывание микрокосма в трансцендентном времени обусловлено тем, что все его внутренние движения синхронизированы с движениями макрокосма, что делает подлинную пробужденность невозможной; сознание должно десинхронизировать макрокосм и осуществить тотальный разрыв с трансцендентным временем. Еще раз: атомные, биологические и психофизиологические часы микрокосма строго синхронизированы с космическими часами, регулирующими движения сущего как универсальные закономерности разума. Для того чтобы восстать ото сна, нужно осуществить разрыв, выход или, если хотите, «гностический скачок». Гейдар Джемаль настаивает на том, что «пробужденности предшествует сознание иллюзорности разума», разума, чья противоположность безумию является фикцией. Философ идет значительно дальше, высказывая мысль, что разум есть проявление космического сна. Особенно значимы следующие слова: «Инстинкт духовного рождения угадывает именно безумие как истинную подоплеку реальности. Разум же есть не что иное, как гипнотическая цензура, навязанная бытию».

Джемаль утверждает преодоление разума, настаивая на реализации «внеразумности», что в конечном итоге означает «обладание изначальным безумием, как своей внутренней силой».

Размышляя о перевоплощении, Юрий Мамлеев утверждает, что «существуют не перевоплощение, а “трансовплощение”, трансмиграции», что также соотносится с воззрениями Нимрода де Росарио, употребляющего эпитет «трансмигрирующая» непосредственно по отношению к душе.

«Чтобы высказаться как можно более понятно о таких кардинальных вопросах, сделаем здесь небольшую “остановку” на том пункте, где становится очевидным, что реинкарнирует не какая-либо “душа”, “психика”, которая детерминирована специфическими условиями каждого воплощения, а нечто более “неуловимое”, вечное, выходящее за пределы пространственно-временной тюрьмы. И это “Нечто”, естественно, имеет прямое отношение к чистому Бытию и к Самотождественному Корню (или к определенной “монаде” самобытия, выражаясь очень условно) — иными словами, к Центру Самобытия. Этот Центр и создает тождество бытия между разными видами воплощения, благодаря чему любому человеку интуитивно понятно, что имеется в виду, когда говорится: “я был или буду... тем-то и тем-то...”».

Хотелось бы дать пояснение, отталкиваясь от Гиперборейской метафизики. Монада как она есть никогда не «нисходит» на проявленный план, она лишь проявляется в микрокосме как сущность очень тонкой организации, имеющей функцию достижения определенной ступени развития, на которой монада пребывает вплоть до органического распада или смерти физического тела. Собственно, речь здесь идет о душе. Эволюционирующая монада последовательно проходит через архетипы всех небес, «управляя» сразу несколькими «телами», однако она никогда не достигает подлинной индивидуации, ибо это было бы равносильно нанесению «увечья» сути Единого. Словом, индивидуация в этом смысле недопустима и даже преступна. Индивидуация не успевает осуществляться, потому что всякий раз опережаема Ночью Брахмы, во время которой всё сущее исчезает в ходе космического тотального фагоцитоза. *Nihiladepus является тем, кто избегает растворения*, «отпадая от тела Праотца» (вспомним «Хазарский словарь» Милорада Павича).

Он прекращает быть «сущим», что делает его неуничтожимым. Вопреки теософским теориям возможно «Индивидуальное, Вечное Существование, а именно за пределами Пралайи и Манвантары». И эта возможность открывается благодаря некоему элементу, не принадлежащему материальному порядку и, следовательно, не имеющему никакого отношения к творению создателя. Это *vril*, чистая возможность, возможность вечности. Возвращаясь к монаде, напоминаем, что она не «нисходит» в материальную плоскость, но остается в плоскости архетипической, откуда проецирует аспект Воли создателя на материальный план. В течение жизни человека именно монада поддерживает физическое тело, эволюционируя одновременно с ним. Микрокосм есть проявление монады в материальном плане. Лишь смерть кладет конец монадическому проявлению, однако даже в этом случае монада не спешит разобщиться с материальным планом, поскольку энергетическое выражение, происходящее от микрокосма, продолжает существовать, но уже «бесплотно», т. е. речь идет о душе, тонком, энергетическом проявлении монады. По словам Мамлеева, тот, кто реализует Абсолют, т. е. достигает богореализации, «продолжает “быть” даже после конца всех миров, не подвергаясь растворению в Пралайе». В свою очередь Гейдар Джемаль пришел к неожиданному для многих выводу, что в «центре сущего находится несущее». Но еще более неожиданным становится то, что философ говорит о субъекте, пребывающем «за пределами беззвездного неба». Именно он есть *Nihiladeptus*, избегающий ничтожащей бесконечности, не затронутый властью апейрона.

Очевидно, что концептуальное осмысление «реальности» и «абсолютного» Гейдара Джемалья не тождественно осмыслению Юрия Мамлеева. Для второго реальность абсолютна, в то время как первый убежден в ее релятивности. И даже более: Джемаль бросает вызов категории «реальности», а вместе с ней и «бытия», отличая их от всецело иного.

## 2. По ту сторону сознания. Путь нордического человека

*Мысль и действие — Приближение к Ничто. Опыт изначального ужаса — Цели и задачи Гиперборейской метафизики — Секретные техники Ордена Эйнхериев Джона Ди — Arquetona — Шагнуть дальше Юнга — Север как точка оппозиции*

Мы начали с необходимости преодоления, обозначив тем самым свою позицию. Преодолевая, мы одновременно опережаем как самих себя, ищущих опору в других, так и других, именованных «адам» (Сартр), не просто размышляя об онтических и онтологических категориях, но домысливая каждую, рискуя оказаться непонятыми в это время (а значит, преждевременными) и не принятыми современным обществом. Реализуя акт мышления, мы влияем как на первое, так и на последнее, подчас не подозревая о том, насколько сильно.

*Что есть мысль и что есть действие?* Антонен Арто провозглашал тождество мысли и действия, видя в их разделении причину упадка культуры; много тысячелетий ранее великий Плотин учил, что «Люди, когда у них перестает хватать силы для мысли, начинают заниматься тенью мысли — практикой»; вслед за ним писатель Фридрих Дюрренматт приходит к выводу, что в процессе мышления заключается основное назначение человека, тогда как «действовать способен любой бугай». Аристотель в своей «Никомаховой этике» выдвинул концепцию совершенного счастья как «некоей теоретической действительности», и может быть, взгляд Арто был основан именно на учении Аристотеля. Его фраза «Мысль и действие — одно и то же» созвучна с той, что мы находим у Лоренса Даррелла: «... наши мысли суть деяния. А ошибки происходят именно тогда, когда мы пытаемся оценивать то либо другое по отдельности». Мысль и действие. Теория и практика. А что же сказал по этому поводу обожаемый нами Хайдеггер? Он был убежден, что в своем нынешнем состоянии человек всё еще не научился по-настоящему мыслить. По Хайдеггеру, человек слишком много действовал, слишком много говорил, но мысль, подлинная «мысль всё еще не существует». «Кто знает, что такое на самом деле “практика”?.. Для греков теория сама по себе была самой высокой практикой», — говорит философ.

Должно быть, многие помнят заданный Хайдеггером вопрос: *Бывает ли в нашем бытии такая настроенность, которая способна приблизить его к самому Ничто?* Философ отвечает, что сие возможно в редкие моменты, а именно «в фундаментальном настроении ужаса». Ужаса, но не страха. И, *par excellence*, ужас есть нечто отличное от страха, боязни. Последняя всегда имеет дело с конкретным сущим, в отличие от ужаса, объятые которым мы сталкиваемся с неопределенностью, что лишает нас опоры. Ужас служит покровом, скрывающим само Ничто. Страх этого слишком ничтожен. Однако «ужас — вовсе не способ постижения Ничто», — утверждает Хайдеггер. Ужас не являет, ужас приоткрывает Ничто. По словам философа, Ничто заслонено от нас сущим. Сущим, в котором мы совершенно утонули. «Чем больше мы в своих стратегемах повертываемся к сущему, тем меньше даем ему ускользнуть как таковому; тем больше отворачиваемся от Ничто».

Мы не столько желаем оспорить «баварского мага», сколько хотим внести некое дополнение к уже сказанному, для чего позволим себе вернуться к исходному вопросу: *Бывает ли в нашем бытии такая настроенность, которая способна приблизить его к самому Ничто?* Отталкиваясь от аксиоматичного Ничто как отрицания всей совокупности сущего, мы вновь обратимся к Гиперборейской метафизике и будем говорить об особой «настроенности», которая не имеет никаких касаний с концепцией ужаса, выдвинутой Хайдеггером. Особая «настроенность», что способна приблизить бытие к самому Ничто, известна как «онтологическая враждебность», упомянутая нами много раньше, которая направлена от духа к материальному плану, творению демиурга. Следует оговориться: «Ничто» Хайдеггера может соответствовать как *источнику* (находящемуся за пределами материальной вселенной), так и самой «онтологической враждебности», ибо она есть решительное отрицание совокупности всего сущего. Концепции *Tergum Hostis* и *Vultus Spiritus*, которые были объяснены выше, вплотную подводят нас к постижению драмы изначального «падения» духа или, лучше было бы сказать, его «отпадения» от Ничто. Противостояние сущему, а именно демиургу и его творению, без всякого исходного ужаса (по Хайдеггеру) выражается посредством *Tergum Hostis*, что выступает в качестве брони,

покрытия, внешней оболочки, скрывающей Vultus Spiritus чистого гнозиса.

По Джемалю, в отсутствии истины заключается основа изначального ужаса, но опыт ужаса закрыт для нас, поскольку мы находимся в плену иллюзии истины, что и является нашей защитой, ибо «сон существа охраняет его от уничтожения изначальным ужасом». Пережить ужас возможно лишь посредством преодоления трех уровней, трех гипнотических слоев:

— укорененности в роде, что определяется как «опыт гибели» и представляет собой столкновение субъекта со своей неопределенной сущностью;

— воплощении — в опыте постижения вселенского потока жизни как миража;

— вечной реальности — через осознание ее «фундаментальной незначительности».

Только в преодолении этой триады вероятно переживание ужаса и начинается «выход в бездну реального безумия». Но именно здесь мы можем говорить о возможности духовного рождения и соприкосновения со «стихией реальной смерти».

Задаваясь вопросом «Что такое метафизика?», Мартин Хайдеггер приходит к другому вопросу: «Что такое человек?», в ответ, констатируя, что мы имеем дело с загадкой: «Мы снова спрашиваем: что такое человек? Переходное звено, вектор, буря, проносющаяся по планете, возвращение богов или надругательство над ними? Мы этого не знаем. Но мы видели, что в этом загадочном существе происходит событие философии». Вне всяких сомнений, Хайдеггер, полагая метафизику фундаментальным событием в человеческом бытии, признавал, что она, равно как и человек, воистину обратившийся в знак вопроса, является ничем иным, как вопрошанием, но суть сего вопрошания заключается в том, что оно ставит под вопрос нас же самих. Дает ли метафизика необходимые ответы и способно ли метафизическое мышление охватить мир в целом или, как говорил Владимир Соловьев, прийти к фундаментальному мировоззрению, которое объясняло бы все бытийные области в их глубинной взаимосвязи? Аристотель был убежден, что ни одна из наук не может превзойти метафизику, которой он давал четыре определения: исследование первопричин, познание бытия, знание о субстанции,

знание о Боге и сверхчувственной субстанции. Но здесь мы говорим о Гиперборейской метафизике, точнее *Гиперборейском гнозисе*, а значит, должны дать определение его целям и задачам.

В основе Гиперборейского гнозиса лежат священные символы, представляющие метафизические истины; ergo: познание этих символов — первостепенная задача метафизики. Нимрод де Росарио определяет ее как «науку, объектом познания которой является сущность бытия»; как науку сознания, Гиперборейскую метафизику характеризует внимание к объектам познания [священным символам], возникающим за порогом сознания или, другими словами, в сфере света. Однако не следует полагать, что это подразумевает собой ограничения, поскольку познание священных символов позволяет осуществить выход за пределы микрокосма, увеличивая область его [священного символа] наблюдения в архетипической плоскости макрокосма. Нимрод де Росарио подчеркивает, что Гиперборейская метафизика недоступна *rasu* и может практиковаться лишь *viṅua* и *siddha*. Первый неизменно подвергается воздействию психоидных архетипов, оказываясь во власти трансцендентной воли, что в особенности происходит в периоды острых кризисов, когда индивидуальная душа погружается во тьму безысходности. Напротив, *viṅua*, и тем более *siddha*, не могут быть поглощены священными архетипами при непосредственном взаимодействии с ними.

Гиперборейская мудрость учит, что сиддхи-предатели должны были связать Гиперборейский дух с эволюцией зверо-человека, *rasu*, чтобы преобразовать архетипический порядок в некую форму. Должно быть, у читателя возникает вполне очевидный вопрос, почему это произошло.

«Неизвестно почему они пришли; уже там случился спор между правителями: одни предлагали остаться, хотя для этого им предстояло заключить союз с демонами, другие — призывали уйти и оставить этот ад, несмотря на то, что это обязывало вступить в борьбу. Они не пришли к соглашению и, в конце концов, правители приняли решение разделиться на две группы. Люцифер и многие правители, что желали сразиться и уйти, направились по путилевой Руки; Ригден Джаппо и оставшаяся часть сиддхов-предателей — пошли по путилевой Руки. Сиддхи-предатели объединились с Иеговой-Сатаной (*Sanat Kumara*) и его демонами и основали тайную земную

иерархию; затем они построили Чанг-Шамбалу и окончательно расстроили эволюционный план, дававший импульс дыханию солнечного Логоса. Вышеупомянутая подлость представлена в скрытом символе Чанг-Шамбалы — ключе Калачакры».

В результате «белой измены» (единственной причины спасения *pasu* от вымирания) на земле появились три типа существ: *pasu* (примитивные зверо-люди), *virya* (полубожественные; те, в кого вошел дух) и *siddhas* (божественные Гипербореи, которые вернулись к источнику). Мы, в свою очередь, не можем не упомянуть о *Nihiladepus*'ах, которые всегда оставались *над* бинером, свободные от всех противоречий. Источник же является тем, что позволяет говорить о священной четверице.

Ошибка Нимрода де Росарио заключается в том, что, выявляя два центра — Чанг-Шамбалу и страну Агарту и, соответственно, противостоящих друг другу Иегову-Сатану и сиддхов-предателей — с одной стороны, и Люцифера и верных сиддхов — с другой, он забывает о третьем принципе, а именно о *Nihiladepus*.

Троичная организация прослеживается повсюду, о чем никогда не забывал Жан Парвулеско, применяя сей ключ, например, к разгадке конспирологических тайн, которые в большинстве случаев лишь заманивают современных конспирологов в ловушку, вследствие чего их гипотезы нередко напоминают бред.

Как отмечает Станислас де Гуайта, Зороастр (точно так же, как де Росарио) упраздняет уравнивающий принцип и, в сущности, создает демоническую империю (в отличие от империи Рама, третьего царства Овна, которое имело троичную организацию). Митра был принципом, уравнивающим Ормузда и Аримана, что признавалось всеми посвященными. Если мы вернемся к разговору о четверице, то, несомненно, укажем на Зервана.

Сиддхи, не покидавшие источник, были *Nihiladepus*'ами, но здесь есть один существенный момент, который сложно осмыслить в виду его парадоксальности: сиддхи, *никогда* не терявшие связи с источником, находились как в *единении* с ним, так и являлись *абсолютными*, отдельными от него. То есть, как писал Мамлеев: «Та или иная “монада” в Абсолюте “существует” одновременно и отдельно и в слиянии с Целым», «некий “выход из Целого, при Единстве с Ним”, для осуществления особой миссии». Таким образом, *Nihiladepus*'ы

никогда не выбирали, ибо от них и не требовалось делать выбор. Они продолжали и продолжают пребывать *над* бинером. Поэтому мы подчеркиваем, что путь кайвалья имеет отношение к учению о заабсолютном, о предбытийном, и тот, кто встает на него, не просто возвращается к источнику, а становится Nihiladeptus'ом, «Ничто достигшим». Здесь не может идти и речи о каком-либо конечном андрогинате, или «единении с...», или слиянии с чистым сознанием. Поскольку приводящаяся здесь концепция находится в согласии с метафизикой Я Юрия Витальевича Мамлеева и, соответственно, с Последней Доктриной, мы уверенно можем сказать о «некоем метафизическом уровне по ту сторону Сознания».

Нимрод де Росарио пишет, что между судьбой мира и судьбой расу имеется тесная взаимосвязь, и вывод, к которому он приходит, заключается в том, что демиург *создавал материальную вселенную с антропоцентрическим подходом*, а значит, человек есть смысл творения, конечная цель которого — придать бытию смысл; цель мира, согласно де Росарио, в том, чтобы служить основой для развития человека. Демиург творил посредством первичной *bija* (санскр. «биджа»); перед расу также была поставлена задача открыть это первичное слово, звук, имя в каждой вещи, в каждом существе. Безусловно, *всё сущее имеет слово, «которое метафизически его идентифицирует»*.

Труд «Основы Гиперборейской Мудрости» содержит описание секретных техник, практиковавшихся в *Ордене Эйнхериев*, который был основан *Джоном Ди* в 1586 году. В частности, дается представление о *технике стратегического противостояния*, использующей *Стратегическое Кольцо*, также известное как *Архемона* (Arquetona). Архефоническая техника, предназначенная для пробудившегося *virya*, который действует исключительно в рамках Гиперборейской стратегии, позволяет ему одержать победу над демиургическими силами и великой иллюзией. Посвященные Ордена *Tirodal* обращаются к сакральному символическому языку Ордена Эйнхериев, предшественника «Общества Туле» и «Черного Ордена СС». В *Tirodal* практикуются три градуса посвящения. Так, согласно де Росарио, «...на Первой Инициации, когда изолируется потерянное Я, получают градус РЫЦАРЯ TIRODAL. На Второй Инициации, когда пересекается мост, что ведет потерянное Я к Самости, получа-

ют градус ПОНТИФИКА TIRODAL. И на Третьей Инициации, когда Самость с пробудившимся Я находится в условиях реверсирования Гиперборейского Духа, а именно, когда происходит завоевание Vril, получают градус СИДДХА-БЕРСЕРКА».

Последний, безусловно, соотносим с представленной в трактате «EndKampf» концепцией Nihiladepus и, как мы видим, Нимрод де Росарио не напрасно утверждал, что он продолжает там, где закончил Юнг: если Карл Густав полагал целью «реализацию Самости», подобно тому как слияние с Брахманом (процесс, описываемый индусами формулой «ты есть сие» (tat tvam asi) во все века постулировался целью любого мудреца, то Гиперборейский Понтифик идет значительно дальше.

«При изучении теории сиддхов-берсерков мы узнаем, что vril — это последний шаг, который остается сделать плененному духу для того, чтобы достичь окончательного освобождения: когда пробужденное в Самости Я увидит символ источника и заметит в его отражении реверсированный дух-сферу, оно окажется в условиях осуществления стратегической ориентации духа, то есть возвращения реверсированного духа в его естественное состояние. Таким образом, vriga обретет возможность стать бессмертным сиддхом, используя силу vril».

Тот, кто завоевывает vril (а именно, Nihiladepus), не исчезает при наступлении великой пралайи, Ночи Брахмы, в которой «всё сущее» вновь возвращается в нее после тотального фагоцитоза. В Ночь Брахмы исчезают все rasu и vriga вместе со всеми видами своих монадических проявлений, ибо пока существует подверженность великим космическим циклам, энергетическое выражение монады, коим является душа, подвергается фатальному растворению в махапралайе, и только Nihiladepus, достигший пространственной и временной автономности посредством архемонической техники, завоевывает vril и тем самым оказывается вне всего. И воистину можно сказать, что «его лицо, как у Норны Urd, обращено только к источнику».

Категория «Самость» была введена в 1958 году Юнгом для обозначения Бога. Как пишет Робин Робертсон: «Самость — это психологическая реальность, это некий внутренний образец той личности, которой нам предназначено стать. Самость являет собой цель, которая всегда впереди. Самость — это “Бог внутри нас”, психоло-

гическая аппроксимация, наиболее близкая к Богу, божественности, способная вызывать чувства восторга и благоговения, которые ассоциируются с Богом. Каждому человеку с рождения присущ архетип “нуминозного” (божественного), и этот компонент необходим для психической целостности личности. Любой индивид, встречающийся с Самостью, неизбежно ощущает то “нуминозное” свойство, ассоциируемое с божественностью». В свою очередь, Нимрод де Росарио утверждает, что для человека в его нынешнем состоянии Бог остается непознаваемым. В иной ситуации, т. е. при завоевании *viril*, приходит истинное понимание абсолютно трансцендентного Бога. «Гностический скачок», отделяющий «Я» от объекта сознания и, собственно, от идентификации последнего с имманентным временем, приводит к достижению Самости («месту» непробудившегося «Я»), после чего *virya* может реализовать освобождение духа, более того — добиться трансмутации в божественного сиддха-берсерка. Вторая Инициация приводит к созданию моста или оси «Эго-Самость» и, в сущности, сравнима с процессом индивидуации в глубинной психологии Юнга.

В Гиперборейской метафизике первый шаг к Самости называется *пробуждением* (при котором полностью утрачивается дистанция между Эго и Самостью), и следует отметить, что само «движение» к Самости происходит в двух мирах, что в равной степени относится и к Гиперборейской инициации.

Человек есть поэт-изгнанник, брошенный в некое «между», как сказал Мартин Хайдеггер о загадочном Гельдерлине. И человеку необходимо найти точку оппозиции, которой, вне всяких сомнений, может стать *Север*.

«Время Севера наступает. Тысячелетие Севера наступает». Мы не зря цитируем здесь поэта, утверждавшего, что в новом тысячелетии [Севера] вся власть окажется в руках философов. Нордических философов, что придут с Севера.

Традиционно Север связывают с идеей центра, символом которого выступает *свастика*, а также с идеей *света*, однако мы встречаем противоположный взгляд в «Ориентации-Север» Гейдара Джемаля. Согласно философу, «идея севера противоположна идее центра», ибо последний представляет «средоточие всех возможностей», тогда как север есть «полюс невозможного». Завершается книга неожиданным

утверждением: «В небе севера отсутствует свет». Движение вверх, направление к Полюсу, осознанный выбор вертикали — стремление вернуться к первоисточнику, на духовную прародину. Для Джемалья это «путь с закрытыми глазами», путь, отрицающий опоры, мысль о спасении и в конечном итоге — само бытие как «следствие некоего насилия над НИЧТО». Да, здесь отсутствует свет в привычном понимании, ибо свет, о котором можно помыслить, но нельзя описать, — *черный*. Свет, не[умо]постигаемый на пороге инобытия, именно черный. Но следует ли искать его вверху, как пишет Анри Корбен, или же, согласившись с Джемалем, отринуть навигацию, признав, что «в объективной реальности ничто не указывает на север», и на этом пути «поиски ориентиров бесполезны»? Ни вверх, ни вниз, ни внутрь, ни наружу, ни вперед, ни назад — *закрывать глаза* и вернуться к опыту потерянности. Корбен указывает на различие между тьмой как таковой и тем, что называют *черным светом*: «Уже в мистических повествованиях Авиценны устанавливается явное различие, обусловленное вертикальной ориентацией, между “Тьмой на подступах к Полюсу” (Божественная Ночь сверхбытия, непознаваемого, начала начал) и Тьмой, представляющейся крайним западом Материи и небытия, где заходит и скрывается солнце чистых Форм».

Черный свет есть цвет высшей ступени восхождения *светового человека*, совершенной Природы, вожатого мудреца, невообразимое для земного человека сплетение света и тьмы и непреложная истина светоносной ночи и тьмы полудня — для человека нордического.

Восток, космический Норд, духовный полюс, небесная земля Хуркальи — ориентир, что, по словам Корбена, был известен еще орфическим мистам, есть путь вверх, ввысь, — вертикаль, порог инобытия, и сколько смелости, сакральной дерзости и безумия нужно для признания того, что «подлинная Мощь безопорна» (Азсакра Заратустра), и, развязав все узлы, отправиться к полюсу невозможного — не к центру, где «реализуется принцип растворения», но туда, где «замерзает и останавливается вселенский жизненный ток»! Ни вверх, ибо сие есть апелляция к принципу отцовства, и тем более ни вниз, ибо это есть обращение к принципу материнства. Но это также не движение внутрь, не поиск и постижение совершенного «Я», которое одновременно есть познание сути самого вертикально-

го восхождения, направления к Полюсу. «Путь на север есть путь с закрытыми глазами» — и этим сказано всё.

Мирча Элиаде приводит в пример «кауманек», т. е. энигматический свет, ощущаемый шаманом внутри головы, в центре собственного мозга, наделяющий его даром видеть во тьме — с закрытыми глазами и «прозревать вещи и события будущего, сокрытые от других смертных».

«Север в картине мира народов Скандинавии и России никогда не являлся чисто географической категорией, ориентирующей человека в физическом пространстве Земли. Север - это метафизическое явление, существующее в “ином” плане бытия, в ином измерении, доступном человеческому (земному, здешнему) восприятию только в особом экстатическом состоянии прорыва, выхождения через себя, достигаемом в мистическом озарении», — читаем мы у Н. М. Терехихина. Несомненно, мы можем говорить только о духовидческой географии и ни о чем более. Искомый Север не следует искать на карте. Возможно, прозвучит парадоксально, но его вообще не следует искать. Как можно найти область небытия, где иссякает тьма, а время становится вечностью?

Наш «внутренний бог» изголодался по смерти «человека» и готовит ему гроб. Не преодолеть в себе человека — всё равно что шагнуть от двуногого существования к четырехногому и перейти мост в обратную сторону. Смерть — это голод, как говорят Упанишады. Так накормите же внутреннего бога, и пусть сей пир будет во славу Nihiladeptus'a, пре-сущего, до-тварного, ничто достигшего. Пока у Бога «защит рот», будет иметь место человеческая болтовня. Пока не воцарится священное беззвучие, что бритвой неизреченного полоснет по горлу Адама, Слово не будет явлено и пророки не поднимут глаз. Обнаженная правда — это человек, завернутый в «предонтологический бинт» будущего величия. Обнаженная ложь — вера в то, что он есть кокон, непроявленная возможность, обещание сверхчеловека, «бабочки-бога».

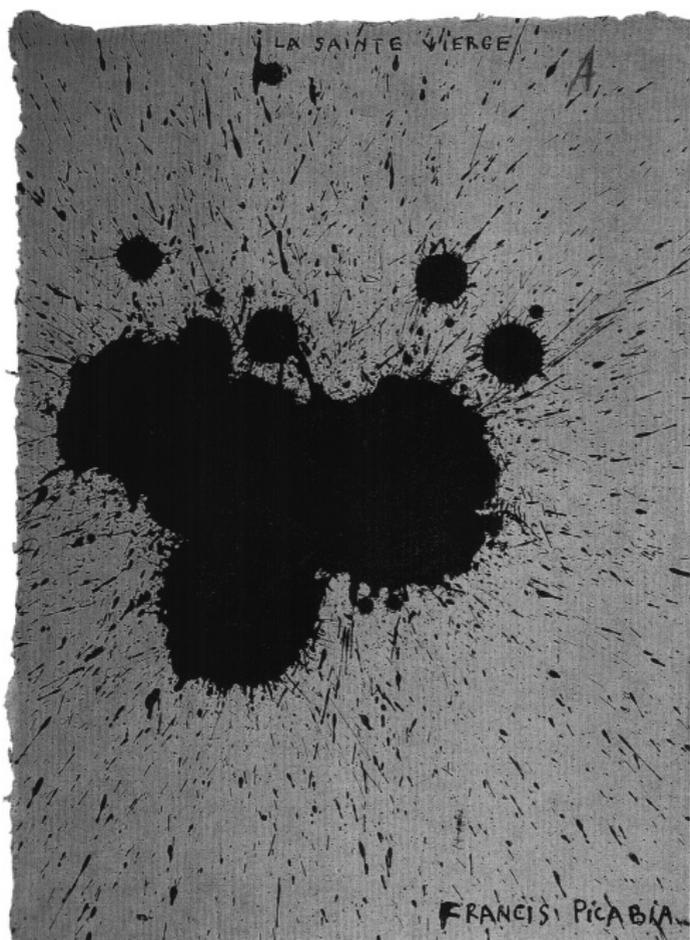
# [АНТИ]ДУХОВНОСТЬ ИСКУССТВА. К НОВОМУ МЕТОДУ

## Предисловие к книге «Абстрактное искусство» Юлиуса Эволы

*Все проявления этой современной цивилизации  
были нам омерзительны — сами ее устои, ее логика,  
ее язык. И тогда возмущение приняло такие формы, в  
которых гротескное и абсурдное взяло верх над  
эстетическими ценностями.*

Тристан Тцара

В своей работе «Arte Astratta» Юлиус Эвола выносит жесткий и бескомпромиссный вердикт: в искусстве прошлого не было ничего подлинно духовного. Восприятие искусства, как «незаинтересованного разбирательства, установленного высшим сознанием индивидуума, трансцендентного и отстранённого от эмоциональных кристаллизаций и вульгарного опыта», привело Эволу к двум выводам: 1) о необходимости основания эстетического чувства на *воле* и 2) создании иных методов познания [своего подлинного «я»]. Недостаточными для этого признаются как философия, так и наука. В тот же ряд Эвола поместил и само искусство, однако сделав оговорку, что «отдельным видам искусств возможно приблизиться к знаниям высшего существования». Но речь идёт уже о *другом* искусстве и подлинно духовном методе, который представляется автору как метод абстрактный, непрактичный, нерационалистичный. Словом, мистической «метод чистоты и свободы», высшим выражением которого можно назвать сочиненный Р. Хельзенбеком «Манифест дадаизма 1918 года», «25 поэм» Тристана Тцары и деревянные рельефы Ганса



*Francis Picabia La Sainte Vierge (1920)*

Арпа, который, заметим, сделал серию иллюстраций к стихотворениям идейного вождя дадаизма.

Эвола отрицает искренность в искусстве. Искусство не должно быть искренним, ибо это качество едва ли присуще творцу, не имея никакого отношения к оригинальному творчеству. «По ту сторону человека нужно создать чувство Единственного». Для Эволы

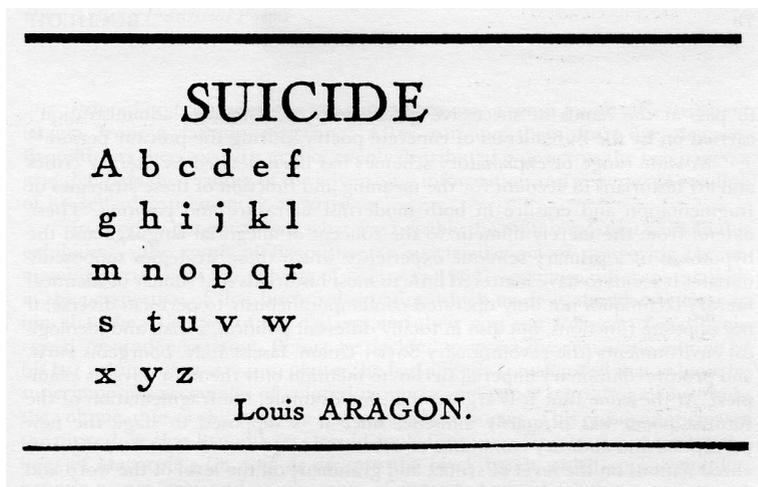
*Д. Марино* стоит выше, чем Данте, а *Шенберг* и *Тцара* превосходят Рихарда Вагнера. Ещё в 1915-1918 годы Юлиус Эвола, под воздействием орфического спиритуализма, характерного для процветавшего в ту пору футуристического направления, приходит к «сенсо-риальному идеализму», создав серию живописных работ, после чего вступает в новый этап, вплотную приблизившись к «абстрактному мистицизму». Его переход от футуризма к дадаизму носил характер неотвратимой непреложности.

Исследователи и деятели абстрактного искусства нередко обращаются к платоновскому воззрению на теорию отражения, согласно которой человек познаёт не объективный материальный мир, но извечные идеи, то есть, мир эйдосов, отражением которого является мир феноменов. В своих попытках выразить невыразимое, абстрактное искусство стремилось к тому, чтобы обнаружить «вещь в себе», решительно отказавшись от создания копий. «Война разрушила гуманистическую цивилизацию. Это свидетельство ее несостоятельности. Необходимо ликвидировать эту цивилизацию, подрывая ее основы — мысль и язык», - писал Тристан Тцара. Призыв, близкий к тому, что можно смело приравнять к восстанию против современного мира (как много позже озаглавит свой труд Юлиус Эвола) в рамках *нового искусства*.

Являясь одним из представителей дерзкого нонконформистского направления - дадаизма, Эвола, вслед за его представителями (Тцара, Дюшан, Балль, Пикабия и др.), осуществил радикальный разрыв с художественными традициями прошлого. Помимо живописи и поэзии, Эвола ставил дадаистские спектакли (к примеру, “Jazz Dada Ball” в январе 1921) и являлся со-редактором авторитетного итальянского журнала «*Vie*», вместе с поэтами Альдо Фьокци и Джинно Кантарелли.

Дадаисты, признававшие крах довоенного искусства, творили «киное», бросая перчатку в лицо беспощадному времени, с наслаждением воспроизводя хаос и раздробленность настоящей эпохи. Фрагменты разрушенного мира, предметы, чьи части трансформировались, перерождались, обретали другие функции, когда «это убивало *то*», - бросали вызов как прошлому, так и будущему. Шаг к новым средствам выражения сделал лидер футуристического движения *Томазо Маринетти*: его *parole in liberta* («слова на свободе»)

были призывом к тому, чтобы позволить слову одержать власть над смыслом поэтического произведения. Можно вспомнить упоминаемое в «Абстрактном искусстве» стихотворение «*Самоубийство*» Луи Арагона. Поэт и теоретик дадаизма Х.Балль стал создателем «фонетической поэзии», прочие представители этого провокационного течения декламировали «одновременные поэмы», собираясь в своём узком «герметическом» кругу.



*Louis Aragon. Suicide. 1924*

Юлиус Эвола утверждает, что выражению поддаются лишь элементы низшего искусства, тогда как подлинно высшее остаётся невыразимым и любая попытка придать ему ту или иную форму, складывается в «трансформацию чистых энергий в конвенциональный и человеческий элемент» с примесью рационализма, ставшего, по мнению многих дадаистов, причиной падения человека. Эвола приравнивает выражение к убийству. Те «нелогичные и случайные ритмы линий, цветов, звуков и знаков», что мы видим в дадаистском искусстве, суть проявления внутренней свободы. По мнению Эволы, современное искусство находится даже ближе к чему-то подлинно

духовному, нежели искусство прошлых столетий. Тем не менее, оно обречено на скорый упадок, что, вопреки всему, и будет показателем его чистоты.

Преодоление всего человеческого, к которому призывал нас Эвола, включает в себя не только преодоление натурализма, излишнего рационализма, но и преодоление формы. Майстер Экхарт, оказавший определённое влияние на воззрения Эвола, учил, что для раскрытия внутренней субстанциональной формы следует избавиться от всех внешних форм. Так должно ли человеку содрогнуться от ужаса перед лицом истины или же, в целях безопасности, продолжить свою игру в «дикаря»?

### **Преобразование в нуле форм. Нечувствительность к человеческому.**

*Для того чтобы сделать нечто по-настоящему решающее, необходимо прежде всего преодолеть человечность.*

Юлиус Эвола

Современный писатель Гай Давенпорт утверждает, что человек пришёл в этот мир как охотник (воин) и художник, имея в виду дикарей, чьим основным занятием было добывание пищи, за которую приходилось постоянно бороться; о пробуждающихся художественных навыках ясно свидетельствуют наскальные изображения. Казимир Малевич называл дикаря первым, кто установил принцип натурализма. «Этой первой попыткой была положена основа в сознании подражательности формам природы», - пишет он в работе «От кубизма и футуризма к супрематизму», и там же следует признание: «Я преобразился в нуле форм и выловил себя из омута дряни Академического искусства». По убеждению авангардиста, эпоху Возрождения не следует безоговорочно считать временем самого яркого расцвета в искусстве. Малевич настаивал на том, что даже величайшие мастера лишь продолжали «навешивать всё новые и новые открытия, найденные ими в природе» на остов, созданный ещё

дикарём. Малевич достиг господства над формами природы и с высот своего преображения призывал современников увидеть новую красоту, сбросив «халаты прошлого». Мы слышим о разрушении формы и внимаем человеку, нарушившему границы, но будет ошибкой считать, что Малевич искал полного разрушения, - нет, речь шла о новых формах, соответствующих современной жизни. «Необходима совсем другая кровь в венах: совсем другие методы познания», - пишет Юлиус Эвола. Малевич упорно не желал вести диалог с мастерами прошлых столетий, он решительно отрекался от всего и вся, углубляясь во тьму супрематического квадрата.

И, однако же «Чёрный квадрат» гениален, ибо знаменует собой конец и одновременно начало, - иными словами, конец тирании натурализма и начало нового искусства. Художник вышел в ту область, где осознаваемая необходимость достичь каббалистического Нуля, побуждает создавать уже не картину, а Иероглиф картины. Таков «Чёрный квадрат». В одной из своих работ Малевич называет передачу реальных вещей на холсте «искусством умелого воспроизведения, и только», в чём, безусловно, прав, и далее: «между искусством творить и искусством повторить – большая разница». Нашедшим каббалистический Ноль в театре стал Антонен Арто, в живописи – Малевич. Ничтожествами, не способными ничего дать этому миру, художник называл всех тех, кто повторял природу; «...и повторяющий её есть ворующий». - Вердикт произнесён. – «На художнике лежит обет быть свободным творцом, но не свободным грабителем». Уничтожая старое видение мира форм, Малевич шёл в пространство пока лишённое тверди, но это был путь в безграничное, ещё не испорченное очевидностями «клоно» иного мира. Там нет, и не могло быть вызывающих сочувствие реалистов-академистов, по меткому замечанию Малевича, обречённых «ползать по старым гробницам и питаться объедками старого времени». Ему была свойственна некая одержимость скоростью, «демоном движения», околдовавшим в своё время и польского мастера Стефана Грабинского. Подвластный ему, Малевич рвёт все нити, оставляет за спиною всё в тот миг, как встречается с ним лицом к лицу, плюёт на то, что ещё вчера было его идолом, вперёд, только вперёд (!) – эта жажда и правда сродни одержимости. Поиск новых форм Малевича неотделим от выхода за все мыслимые пределы: с полотен супрематистов был изгнан предмет.



*Казимир Малевич. Чёрный квадрат, 1915*

Признание, легчайшее как облако, ибо делает его творец «квадрата живого, царственного младенца»: «Я преодолел невозможное и пропасти сделал своим дыханием».

В своём желании быть современным Малевич безжалостно ожидал уничтожения старых построек, - он хотел увидеть весь мир преобразённым. Его «нет, обращённое к прошлому, было непреклонным, художник мог бы сделать «прошлое» синонимом «труп», - так часто говорил он о *мёртвом*, хламе, пыли, оглядываясь назад. Поразительно, что Малевич никогда не пытался признать бессмертие того или иного произведения искусства. Для него было мертво любое «вчера», а по «завтра» он справлял поминки ещё до его наступления. Меньше всего Казимир Малевич был художником в традиционном понимании этого слова. Скорее он относился к тем редким мыслителям, которые играют роль цунами в мировой культуре. Основатель

супрематизма был философ, имеющим свою систему, в которой цвет выделялся в самостоятельную единицу. Малевич подчёркивал, что «о живописи в супрематизме не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник - предрассудок прошлого». Осталось только движение цвета. И началось оно с трёх ступеней, известных как чёрный, цветной (красный) и белый периоды. Если бы возможно было поменять местами два из них, на ум бы пришло сравнение с тремя алхимическими стадиями. Чёрный и белый цвета в восприятии Малевича служили выражением энергий, раскрывающих форму. «Супрематические три квадрата есть установление определённых мировоззрений и миростроений», - пишет философ. Заключительный период, последняя ступень – переход к угасанию цвета, исчезающему в белом, и вместе с тем, это шаг к «чистому действию». Причина кризиса культуры, по мнению Антонена Арто, коренилась в разрыве между мыслью и действием. Не осуществил ли Малевич попытку снова их сблизить? Для этого он «вышел в белое». В декларации, лаконично названной «Супрематизм», он призывает: «за мной, товарищи и авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма».

Разве не названное «нечувствительностью к человеческому» (одна из установок современного искусства) сближает Эволю и Малевича? Основой эстетического чувства обоих являлась воля, свободная от давления академических представлений о том, каким должно быть искусство.

*Воля может только волишь.* В дадаистской поэме Эволю «*Le Parole Oscure du Paysage Interieur*» («Тёмные слова внутреннего пейзажа») она изрекает:

*Змея Эа это темная  
сила жизни, движение безвидное  
по синусоиде в сферах предсущего.*

В шумеро-аккадской мифологии Эа (или Энки) входил в Триаду Великих Богов вместе с Энлилем и Ану, и считался богом Мирового Океана и создателем человечества. Под именем Эа барон Эвола был известен в основанной им «Группе УР». Бог Эа часто отождествляется с Яхве, чем, по всей вероятности, и объяснимо представление Змеи Эа как «тёмной силы жизни». С египетским Сетхом его сближает «мистерия разъединения, разъятия»: 14 частей тела Осириса,

разрубленный на куски Апсу. «...люди, примстившиеся окружности, сами себя рвут на звуки». Эта та самая Змея, про которую дон Мигель Серрано сказал, что мы должны отогнать её, «обвившуюся вокруг его (Бога) тела и поработившую его разум гипнозом».

В поэме Эволы множество раз повторяется слово «окружность» и сам Эа уподобляется окружности. «Все микробы бегут по кругу, все люди бегут по кругу, спешат как одержимые...» Но кто-то разомкнёт Кольцо и освободится. «Эа к тому же еще и ночная мара, ультрафиолетовая растительность, ужас, воющий в зеркалах...» Когда Змея переползёт пустыню, она станет Азотом; в алхимии Азот означает Универсальное Средство, панацею; таинственную жизненную силу (по Ю.Эволе «тёмную силу жизни»); теософы определяют Азот как творящий принцип, большая часть которого хранится в Астральном Свете, и символизируется фигурой, представляющей крест (обратим внимание на то, что в поэме Эволы есть слова: «над мнимую глубиной кровь разливается крестом, друг мой, огромный крест, огромный, огромный крест простерт высоко над равниной, быть может, нет ничего, кроме тени креста и окружностей окрест», и сказано это о людях, находящихся в Кольце, пленённых). Судя по всему, Эвола употребляет слово «Азот» в значении «первоматерии», ибо далее говорится об Альфе, или Начале. «Небо нисходит на землю, воды до неба восходят» - сказано о танце Альфы, который нужно постичь. Священный, алхимический Брак, и: «В моем королевстве все девственницы будут убиты и сожжены». Адепт будет танцевать, как Альфа, «а марионетки пускай танцуют ритмический танец Человечества», - заключает автор.

Уже в своей первой работе Юлиус Эвола касается учения о *двух природах*, что значительно позже будет развито в других книгах, в частности, в *«Герметической Традиции»*. В соответствии с этой доктриной, существует две природы: природа смертных и природа бессмертных. Посредством кардинальных изменений формирующего эйдоса, достигаемых в процессе инициации, допускалась возможность перехода от одной природы к другой, о чём можно сказать как о подлинной и единственной цели, согласно Плотину, а именно трансформации себя в бога. «Не Добру, а Богам нам следует уподобиться. Подражать добрым людям – значит создавать образ образа; мы же должны смотреть выше, чем образ, и следовать высшему при-

меру», - полагает Эвола. «Абстрактное искусство» было написано бароном в возрасте всего 22 лет. Поразительной глубины интуиции вплотную подвели его к осознанию той двойственности, что, изначально данная человеку, ставит перед ним проблему антропологического траекта как «смертного бога» и бога как «бессмертного человека». Эвола определяет своё «я» как неподлинное, практическое, сентиментальное, заключая, что всех практиков могла породить только болезнь, закрывшая врата к высшему «я». Высшее «я» всякую обыденность, всякое событие феноменального мира сводит к пустяку. Сатурническое, земное существо, несовершенный практик и пользователь, не способен почувствовать свой внутренний огонь; покоясь в «могиле Осириса», он равно глух к увещеваниям Гермеса и Фламея. Мы говорим о том существе, на преодолении которого настаивал Эвола. Но начинать следует с поиска самих себя, помня, что «любой поиск это болезнь. Ищет только тот, кому чего-то недостает: это тщетная истерическая конвульсия существ, которые, осознавая свою ущербность, стремятся стать чем-то иным, нежели они сами». Так «смертный бог» ищет путь к бессмертию, желая избавиться от своей «ветхой» и преходящей природы. Ищет ли путь к смерти «бессмертный человек» - вопрос опасный и трудный. Метод и духовный инструмент сего поиска Эвола определял как «мистический», и если речь ещё могла идти о какой-либо практике, то исключительно о практике *новой*; сутью её становилась отстранённость, холодность – когда в любом действии личность разделена надвое (практическое «я» и другое «я»), и неизменно бдящий наблюдатель спектакля, «соприсутствует без энтузиазма на ирреальной комедии, которую при любом его кивке мгновенно закроет черный велюровый занавес».

Художник, творец *нового* искусства, должен обладать эйдетическим умозрением, тонкой и, несомненно, сверхчеловеческой интуицией, посредством которой он откроет для себя эйдосы мироздания. Но способно ли современное искусство, в эту эпоху тьмы и сокрытия, придти к свободе и чистоте, открывающим путь к подлинно *трансцендентному*? На этот вопрос нам ещё предстоит ответить, вслушиваясь уже не в шум проходящего времени, а в ритм новой крови, абсолютно холодной к смертной природе человека.

## ИСПЫТАНИЕ АДОМ. РАЗМЫШЛЕНИЯ О НОВОМ РОМАНЕ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «ПОСЛЕ КОНЦА»

*Давайте не будем о мрачном,  
лучше поговорим о конце мира.*

Юрий Мамлеев. «После конца».

Прежде чем пройти испытание адом, нужно понять, что конец мира, как совершенно справедливо отмечает Рене Генон, является концом иллюзии. И не просто понять, а пережить экзистенциальный ужас, возникающий в абсолютной пустоте, в пространстве, больше не принимающем молитв. И лишь потом начнется самое невообразимое – вторжение человеческого существа в мир после конца, в мир, точно также переживший сначала утрату иллюзии, а затем неопикуемый ужас; в дрожи земли угадываются спазмы роженицы. Но когда две противостоящие силы сходятся на поле битвы, земля рождает свою погибель.

В новом романе Юрия Мамлеева мы видим картину падшего человечества, видим глазами Валентина Уварова, которого знакомый мир его «вчера» словно выплюнул в чужое и заволаживающе-страшное «завтра». Есть ли человечество после конца? Есть. И это человечество, возникшее на руинах старого мира. После превращения земли в вихрь Божьего Гнева, эта уставшая, изнасилованная мощью космического деструдо мать, исторгает из себя странных чад, которые были уже не образом и подобием Бога, а маленькими, озлобленными, грубыми существами, лишёнными вертикального измерения. Подойди хотя бы один из них к вратам познания, он бы увидел их запертыми. И разве не удивительно, что даже посреди этого парализованного бездуховностью остатка человечества неожиданно возника-

ют люди нового типа. Естественно, они ненавидимы и преследуемы первыми. Их можно было бы назвать единственными наследниками Последней Доктрины. Горстка избранных, возникших на пепелище мира. Пугает ли читателя этот эсхатологический срез реальности, знает ли он, что в отличие от героев романа «После конца», нам не придётся ждать очистительного огня для того, чтобы пройти испытание адом? Мы проходим его уже сейчас.

Несомненно, наша эпоха, эпоха десакрализации, неумолимо движется к своему концу. Давно известно, что западная цивилизация, погрязшая в материализме, обречена на гибель. В романе Юрия Витальевича говорится о новой цивилизации, в которую вошла и Россия. Эта цивилизация избавилась от «интеллектуализма крыс», в полной мере присущего прошлой. Боги вновь стали сходить на землю, а потом произошло неотвратимое: нижние слои бытия выпустили на волю демонов, и тогда свершилась битва двух могуществ, ставшая точкой отсчёта.

Страшный эпизод романа, запомнившийся своей подлинной метафизической глубиной: героиня по имени Юлия принимает решение больше не существовать, убить свою душу, уничтожить себя как духовную целостность, как бога, заключённого в храме хрупкого и несовершенного тела. Это решение было продиктовано отнюдь не очевидными мотивами, такими, как неспособность выносить страдания, переживать боль, справляться с усталостью от мира и самого себя. Юлия выбрала этот путь по одной единственной причине – существует знание, обладая которым ты больше не можешь найти себе места ни в аду, ни в раю, ни в одном из миров. Это знание оказывается столь непосильной ношей, что ответом на фундаментальный вопрос бытия может быть только решительное «нет». Знание, о котором идёт речь, есть сила, превосходящая любое земное могущество. В одной из своих книг Юлиус Эвола даёт интересную трактовку известного библейского предания о падших ангелах. По его мнению, их падение было результатом непреодолимого влечения к силе, к могуществу. Шакти означает «супругу» бога, но также имеет значение «мощи, силы». Ангелы пали из-за воли к власти, которая оказалась выше их способности данную власть удержать. Завоевание божественной силы, знания, может иметь две возможности: 1) действительное завоевание этой силы героем, 2) сокрушительное падение,

влекущее за собой проклятье. Иными словами, есть «триумфаторы, прошедшие испытание, и есть те, кому отказывает отвага, и кто терпит поражение, испытав смертельное воздействие той самой силы, которую они надеялись завоевать», как пишет Эвола. Обретение божественной силы всегда сопряжено с битвой, испытанием, вызовом. И в жертве бога Одина, и в дерзком ослушании Адама мы видим стремление к могуществу, силе и мудрости. *«И сказал Господь Бог: вот, Адам стал как один из Нас, зная добро и зло; и теперь как бы не простер он руки своей, и не взял также от дерева жизни, и не вкусил, и не стал жить вечно»*. Став как боги, знающие добро и зло, первые люди могли обрести бессмертие, но лишь при одном условии – вступив в битву с Господом. Проклятие стало их уделом, ибо вызов не был брошен, и вместо взятия царствия божия силой, Адам и Ева были изгнаны из рая, облачившись в кожаные одежды смерти. В «Герметической традиции» Эвола пишет о построении второго «Древа Жизни» и «жестокой битве», целью которой является доступ к «центру Древа, растущего посреди земного рая». В этом контексте отношение к богам должно быть переосмыслено: не молитвы и воззвания с просьбами о милости, но решительное вступление в битву, сакральная теомахия. Юлии не хватило дерзкой сверхчеловеческой смелости для того, чтобы одержать победу. Героиня в мире после конца уходит к «несуществующим». Можно рассмотреть соотношение желания абсолютного небытия с растворением в Боге, Абсолюте, поставив между ними если не знак равенства, то знак вопроса. Можно решиться на неожиданное предположение, что желание небытия скрывало под собой желание выйти за границы ада, рая, целого веера неизвестных человеку миров, что вновь приводит нас к Последней Доктрине, учении о выходе из Абсолюта. Иными словами, есть знание, с которым больше нельзя находиться ни «под» Абсолютом, ни в слиянии с ним. Это знание обязывает порвать с бытием как таковым. Это знание несовместимо ни с чем, ибо за пределами в буквальном смысле этого слова. В «Судьбе бытия» Юрий Мамлеев пишет, что «в самом Абсолюте должна быть заложена возможность отхода от Него, возможность «бунта». Она была в начале (и не она ли есть Слово?), она будет в конце, она появится после...[конца], устояв и перед гневом Бога, и перед смертью человека.

# АРТ-САЛОН «БРОНЗОВЫЙ ВЕК»

## Манифест

Мы живём в эпоху глубокого кризиса культуры и осквернения интеллектуальной среды. Это не сухая констатация, а незамаскированное отчаяние тех немногих, кто, даже находясь посреди бездуховной пустыни XXI века, ещё отваживаются говорить о возрождении искусства и философии.

«Куда угодно, прочь из этого мира!» - кричим мы вслед за **Бодлером**. Мы имеем все метафизические основания на то, чтобы требовать *Иного*. Революция 1917 года привела к уничтожению аристократических салонов. Мы возвращаемся к инициатическим беседам и салонным вечерам.

Аристократическая духовно-интеллектуальная элита России, наследники Серебряного века, открывают век Бронзовый, век героев и титанов. Нашими ориентирами неизменно являются высочайшие образцы элитарного искусства.

Мы решительно отвергаем хлеб и зрелища ненасытимых толп.

Герметическая лирика **Нерваля** и гностическое прозрение **Мальдорора**, гармония на краю бездны **Павла Филонова** и «терроризм трагического познания» **Фридриха Ницше** являются для нас символами противостояния механической современной цивилизации, отрицающей вертикальный вектор развития и принципы высшего порядка.

В конце настоящей эпохи наблюдается предсказуемое оскудение мысли, ментальное банкротство, на борьбу с которым встают те, кто не прощают преступления против духа.

Должны быть изгнаны любые формы насилия над эстетическим чувством: популярная музыка, развлекательные телешоу, десакрализованные театральные представления, продукты массовой киноиндустрии.

Мы объявляем войну коммерциализации искусства. Войну, как гигиену мира (**Маринетти**). Ницше писал: «Больше всего ненавидят созидающих, ибо они самые глубокие разрушители». Мы подошли к той точке, где компромисс невозможен.

Бронзовый век приходит вместе с нами.

*А мы неизбежны.*



## PITTURA METAFISICA. ОБНАЖЁННЫЙ ДЕМОНИЗМ ВЕЩЕЙ

*Я начал писать картины, в которых мог выразить то мощное и мистическое чувство, которое открылось мне при чтении Ницше.*

Джорджо де Кирико

Если говорить о трёх представителях «метафизической живописи» (Джорджо де Кирико, Карло Карра, Джорджо Моранди), которые и явились основателями этого направления, то ближе мне де Кирико. Его покинутые площади, сновидческие фигуры, люди без лиц – воистину этот мастер рисовал свои сны. Его холсты определили поворот в творческом мировоззрении многих молодых художников, писателей, поэтов. Творческий путь Рене Магритта начался с того, что он увидел «Любовную песнь», Ив Танги выпрыгнул из движущегося автобуса, чтобы лучше рассмотреть выставленную на витрине картину де Кирико. Для Сальвадора Дали и Дельво знакомство с «метафизической» живописью стало решающим. Известно, что у де Кирико не было предшественников. Его пейзажи потусторонни, его окаменевшие безымянные люди более живы, чем те, кого нам приходится видеть каждый день, ибо говорят они на языке архетипов.

Де Кирико утверждал, что «мир полон демонов». И однажды он пожелал «обнажить демонизм каждой вещи». Так возникло произведение, известное как **«Гебдомерос. Художник и его литературный демон»**, книга, высоко ценимая Батаем и Арагоном. Слово «Гебдомерос» (букв. «состоящий из семи частей») происходит от лат. *Hebdomada*, или *Septimana* – седмица. Для гностиков «Гебдомада» была «Седьмым небом». Символизм числа семь многогранен,

но я полагаю, что следует обратиться к греко-римской традиции, поскольку своё детство де Кирико провёл в Афинах, что не могло не оказать влияния на творческий путь и судьбу художника. Семёрка была посвящена богу Аполлону, на лире которого семь струн, а также Аресу (Марсу) и Афине (Минерве). Как известно, у бога Пана было семь флейт. «Геддомерос» - одна из самых необычных автобиографий когда-либо написанных человеком. Джорджо де Кирико приступил к работе над своей книгой, когда ему исполнилось 30 лет. Возраст, в котором ницшеанский Заратустра покинул людей и ушёл в горы.

Так кто же такой Геддомерос? Он представляется человеком неустанно размышляющим, погружённым в себя, но мы практически не знаем, о чём он думает, - вместо этого де Кирико открывает нам своего демона как *созерцателя*, чей внутренний мир наиболее всего выразим в архитектурных построениях, объектах предметного мира, которые олицетворяют различные ощущения Геддомероса. Де Кирико, несомненно, поэт пространства. Живые, аскетичные комнаты вмещают в себя Идеи, становятся временными приютами для призраков, - де Кирико в мгновение ока превращает комнату в корабль и видит сходство между дверью и могильной плитой. В его Вселенной безветренно, воля художника повелела растениям уйти в небытие, зато здания играют важную роль. Вот как описывается гостиница: «...эта гостиница будила мысли о бессмертии и пробуждала в памяти теорию, согласно которой ничто не может быть уничтоженным, а всё продолжает существовать, меня лишь форму и материю». В этом пространстве находится Геддомерос, одинокий, мечтающий найти избранных среди тех, кто его окружает, но обреченный быть разочарованным. Он замечал, что люди разучились оставаться свободными, жизнь свою они проводят в состоянии скованности, не дающей им «двигать руками и ногами, бегать и прыгать, лазить и плакать, толково изъясняться, писать и рисовать, короче говоря, понимать и творить». Из всех символов Геддомероса интересовал УЗЕЛ. У него даже родилась целая концепция: помимо людей-узлов (символов глупости), был огромный узел, называемый *Жизнью*. Его развязывала *Смерть*. Но и Смерть была узлом, который распутывает *Рождение*. Ещё существовал *Сон*. Для Геддомероса это двойной

узел. «Окончательное же развязывание узла, по его мнению, происходило в вечности, за гранью жизни и смерти».

Вначале Гебдомерос произвёл на меня впечатление чего-то раздробленного, едва намеченного рукой художника, взявшей за опору не кисть, а перо. Но чем больше страниц оставалось позади, тем бесспорнее становилось, что литературный демон Джорджо де Кирико обладает одним характерным качеством – неуловимостью. Да, он неуловим, как тень, лежащая на предметы, дабы стать сопричастной им каждому. Наверное, так обнажается демонизм вещей.

Я знаю, что у Гебдомероса нет лица, нет узнаваемых черт, которые можно бесконечно обсуждать или править. Персонажи де Кирико – это Идеи, архетипические фигуры, несущие вполне конкретный смысл. Художник возрождает в своих грёзах наяву античную культуру, его люди становятся статуями, манекенами, при этом никогда не теряя главного – Идеи. Насколько незрячи статуи, настолько же незрячи персонажи, населяющие Вселенную де Кирико. Он закрывает их глаза. Так на «Портрете Гийома Аполлинера» появляются солнцезащитные очки, а человек, изображённый на полотне «Детский разум» прикрыл глаза веками, отгораживаясь от внешнего мира. Гладиаторы напоминают манекены, подобная же мистификация была присуща фотографу Ману Рэю. Но глаза он закрывает не только им, - прежде всего себе: «То, что я слышу, ничего не значит; существует только то, что я вижу своими глазами, - и даже более того, то, я вижу с закрытыми глазами». Взгляд, обращённый внутрь, являет нам изнанку мира, алогичного настолько, что перчатка в нём может соседствовать с бюстом.

Особое место во Вселенной де Кирико занимает образ Меркурия, «открывавшего метафизикам тайны богов». Примечателен ртутный термометр, заменивший вестника богов на картине «Сон Товии». Известно, что во время своего пребывания в Ферраре (1917 г.), городе накрепко связанным с великим Парацельсом, художник увлёкся алхимической символикой. «Сон Товии» он создал именно в 1917 году. «Художник по сути, если он не полный глупец, всегда немного маг или алхимик», - писал де Кирико. Его Гебдомерос считал сон чем-то священным, на каждой ножке его кровати был вырезан образ уже упомянутого мною Меркурия. Сознание де Кирико мифологично и это отличает его, самобытного и не имевшего пред-

теч, от других мастеров. Осмелюсь предположить, что Джорджо де Кирико подсознательно двигался по направлению к алхимической цели – объединить Меркурий (Ртуть) и Сульфур (Серу). На одном из автопортретов (1923) он изобразил себя на фоне бюста Меркурия в роли пророка, получившего высшее знание. Не зря его Гебдомерос настолько отчуждён от внешнего, словно поместил свой Меркурий в некий алхимический сосуд и принялся нагревать его, пряча от наблюдателей свои сокровенные мысли. Де Кирико сталкивает нас только с его ощущениями, которые, как я уже писала выше, обрели форму предметов. Это первая стадия Великого Делания, на что указывают также и сны Гебдомероса, где явно просматривается мотив сражения. Это преднигредная стадия. Мысли Гебдомероса обнажаются лишь когда он переживает душевную лихорадку. Осознание относительности всех законов, созданных людским невежеством, настигает его как удар. «Твоя жизнь – это твоя жизнь! Ступай и действуй: и ни Божий, ни человеческий суд не вправе будут тебя упрекнуть...» Гебдомерос, словно городской призрак, ищет себя самого, дабы вернуть утраченную целостность, развеять томящую тоску, которая заставляет его то обращаться к ученикам с пространственными монологами, то прятаться от людей, понимая, что избранных среди них нет. Однажды Гебдомерос просыпается с чувством уверенности. Но уверенности в чём? Де Кирико не говорит. Только вновь обращает взор своего демона к внешнему миру: «Полубоги, одетые как все, прогуливались вдоль тротуаров...» Ощущается окончание какого-то периода, сравнимое с выздоровлением. Лишь теперь образ Гебдомероса становится чётче: он горд, утверждён в своём превосходстве, ему присуще чувство справедливости, он начинает видеть необходимость даже в существовании недругов, ибо они выполняют определённую роль. «Гебдомерос распахнул окно в мир, на сцене которого жизнь разыгрывала свой спектакль». Стоя на палубе корабля, он познаёт Любовь в глазах Богини Бессмертия. Не говорит ли это о том, что Гебдомерос перешёл ко второй стадии, называемой *Coniunctio*? Если это замечание справедливо, то своим «Гебдомеросом» Джорджо де Кирико в возрасте 30 лет начал путь к обретению Целостности, оставив потомкам летопись внутренних исканий. Один из автопортретов художника назван «Что мне любить помимо тайны?» Его литературный демон и был той тайной, которая жила

внутри Джорджо де Кирико, самой сутью, самым центром, к которому направился итальянский художник. Гебдомерос – это символ обрётённой целостности, совершенная семёрка.

В заключение мне остаётся добавить, что, дерзнув обнажить демонизм каждой вещи, вы касаетесь струн аполлоновой лиры, и пространство наполняется звуком, который отныне будет сопровождать вас всюду, куда бы вы ни пошли. Останется лишь закрыть глаза и научиться видеть тайну, как видел её де Кирико.

## «ПИР КОРОЛЕЙ» ПАВЛА ФИЛОНОВА

«А уста посвящённых были молчаливы, как уста мертвеца», - эти слова Пимена Карпова выбраны в качестве эпиграфа к нашей сегодняшней лекции.

3 декабря 1941 года в блокадном Ленинграде оставил своё тело, истощённое от голода и лишений, Павел Филонов, художник, открывший «третий путь» в живописную беспредметность. Тело мастера ещё несколько дней лежало в холодной квартире, накрытое его самым загадочным произведением - «Пир королей». В тот тяжелый для страны период было нелегко достать гроб. Кто знает, быть может, одиннадцать властителей позаботились о теле художника куда лучше, чем девять досок, которые в конечном итоге выделил Союз художников.

Филонов был не только художником, но и философом, поскольку считал, что у живописца должна быть своя идеология («имей идеологию в мировом масштабе») и, разумеется, сам он не отступал от данного принципа. Аналитическое искусство Филонова оппонировало традиции кубизма, обращавшейся к миру зримому и знаемому; присущая кубизму геометризация неумолимо воздвигала творческие границы. Филонов их попросту не признавал. Образы его антистатичны, процесс их непрерывной метаморфозы начинается с разрывов, опасных экзистенциальных превышений. Творить как сама природа, как известно, совершенно не удавалось бальзаковскому герою «Поисков Абсолюта», зато это удавалось Филонову. Свои картины он писал, подражая природным процессам, и в отличие от других живописцев, не ограничивался двумя предикатами – формой и цветом, - демиургически создавая каждый атом. Филонов давал импульс бесчисленным эманациям, строго придерживаясь своего метода, который он определял как *научный*. Художник умел интуитивно выявлять все предикаты объекта, включая интеллект, эманации, бытие, пульсацию. Он называл свои картины «сделанными».

Работая над декорациями, художник мог запереться на несколько дней в своей мастерской и, отвергнув пищу и сон, делать (от слова Делание, алхимическое *Делание*) свои картины. Искусство было для него «фиксацией аналитической напряжённости интеллекта».

Филонов вёл аскетический образ жизни: не стремился к известности, поэтому отказывался от выставок за рубежом, скромно питался, довольствуясь хлебом и чаем. Силой воли ещё в детстве он наказал себя глухотой, а затем триумфально победил инициатический недуг, вновь открывшись звукам этого мира. В России Филонов долгое время подвергался жёсткому табу, по приказу замдиректора Русского Музея Ивасенко, выставка художника была запрещена. Более того, общественность прониклась глубоким неприятием его творчества. Филонов стал одиозной, гонимой фигурой, что не могло не нанести вред его Школе – многие последователи были вынуждены отречься от своего учителя. За Филоновым прочно закрепился ярлык «классового врага». Под давлением НКВД один из его товарищей наложил на себя руки, на предательство не пошёл только скульптор Иннокентий Суворов. Филонова отвергала страна, в которую он хотел перенести центр тяжести современного искусства, поскольку искренне считал, что именно русскому искусству должно принадлежать мировое господство. В 1930 году он был арестован как «германский шпион».

Свою знаменитую картину «Пир королей» Филонов создавал на протяжении шести месяцев и завершил в 1913 году. Велимир Хлебников, один из немногих, с кем художник поддерживал дружеские отношения, был склонен считать, что Филонов изобразил «пир трупов, пир мести». А вот что писал художник Олег Покровский после встречи с мастером:

«Перед моими глазами была картина, которую я так хотел видеть. Огромный холст занимал почти всю стену. Кроваво-красные тона цвета запекшейся крови и разложения. В темном и глубоком подзелье, вокруг стола-жертвенника, застыли деспоты - короли смерти. Короли, вершившие мрачный обряд тризны по самим себе. Власть самодовлеющая и беспомощная, потерявшая свой смысл и свою цель. Традиция владычества, тоже умирающая».

Мы хорошо можем себе представить, что такое геометризация жизни, отвергаемая Филоновым. Но вопрос о геометризации *смерти*



*Пир королей, 1913*

явно не снимается с появлением деревянного ящика для усопших. Всё же в картинах мастера присутствует некая [сакральная] геометрия. Геометрия смерти. Положение рук, тел, направление взглядов, застывшее движение, что застывает на то мгновение, когда мы зрительно его ловим, и продолжает устремляться дальше, как только мы исчерпываем свою способность «знающего глаза» видеть незримое.

«В картине «Животные» среди каменной пустыни домов бродят чудовищные звери с антропоморфными лицами. Разрыв с природой, который отвергали и Филонов и Хлебников, мстит за себя духовным одичанием человека», - пишет Евгений Ковтун, - и далее цитирует Хлебникова: «Человек отнял поверхность земного шара у мудрой общины зверей и растений и стал одинок: ему не с кем играть в пятнашки и жмурки; в пустом покое темнота небытия кругом, нет игры,

нет товарищей. С кем ему баловаться? Кругом пустое «нет». Изгнанные из туловищ души зверей бросились в него и населили своим законом его степи. Построили в сердце звериные города»<sup>1</sup>.

Давайте внимательно посмотрим на эту картину. Прежде всего, мы должны отметить присутствие одиннадцати фигур. Но самое примечательное здесь то, что в верхнем левом углу выделяются три фигуры, и одна из них – *женщина*. Её руки застыли в жесте, который повторяет сидящий под столом шут. Короли, находящиеся слева и справа от королевы, воспроизводят известный жест властителя, часто используемый как германским фюрером, так и масонскими магистрами. Можно было предположить, что трактовать сей жест следует в непосредственной связи с обрядом *Причастия*<sup>2</sup>, однако не смотря на то, что один из королей сидит, скрестив руки, его левая рука покрывает правую, но не наоборот. Жест женщины более чем загадочен, создаётся впечатление, что её присутствие на пиршестве являет собой знак, - возможно, интуицию, глубинное прозрение Павла Филонова о приближающемся Эрайгнисе (Ereignis), событии, которое Рене Генон описывает как приход Царя мира.

Если говорить о мужских фигурах, то при первом взгляде на картине их ровно десять. Дмитрий Мережковский писал о том, что *десять царей* Атлантиды раз в пять или шесть лет собирались в храме Посейдона, где был воздвигнут орихалковый столб с письменами закона. Они собирались для того, чтобы говорить о делах правления, а также судить переступивших закон. Далее цитируем Мережковского:

«Но до суда клялись они друг другу в верности так: выпустив на волю Посейдоновых быков из ограды святилища и оставшись одни, молили бога, чтобы дал им изловить ему угодную жертву, выходили на лов без железа, с одними сетями и кольями; изловив же быка, приводили его к столбу и заколали на нем, на самых письменах закона. Была же на столбе кроме закона и великая на ослушников клятва. Освятив все жертвенные части быка и очистив столб от крови, наполняли ею кратер и окропляли друг друга, все же остальное

<sup>1</sup> Ковтун Е. Ф. Очевидец незримого/ Павел Николаевич Филонов. 1883 — 1941. Каталог. М., 1988, с. 24.

<sup>2</sup> К чаше с Причастием подходят со скрещенными руками на груди, правая покрывает левую руку.

сжигали в огне. После того, черпая золотыми фиалами кровь из кратера и возливая ее на огонь, клялись судить по начертанному на столбе закону, кто переступит его, — того казнить, самим же вольно не переступать ни в чем, не властвовать, не подчиняться власти ничьей, кроме того, кто хранит отчий закон. В этом каждый клялся за себя и за весь свой род. И пили кровь, и посвящали фиалы в дар богу? После же вечери, все совершив, когда уже смеркалось, и жар углей остывал на жертвеннике, все облакались в прекраснейшие, темно-синие, как синева Океана, одежды, *kyanên stolên* и, «потушив все огни во святилище, садились на пепел жертвы и, во мраке ночи, судили и были судимы, если кто что преступил. Когда же светало, записывали суд и приговор на золотой доске и посвящали ее вместе с одеждами богу»<sup>1</sup>.

Цари Атлантиды пили кровь жертвенного быка, справляя свою мистерию, омофагически (от «омофагия») причащаясь божественной силы. На картине «Пир королей» не все мертвы. Если мы посмотрим чуть более внимательно, то найдём в лучшем случае две мёртвых фигуры, сидящие друг напротив друга. Один из королей запрокинул голову, другой – бессильно опустил руки. Хотя вполне вероятно, что они просто мертвецки пьяны. При внимательном рассмотрении мы заметим, что глаза обоих королей приоткрыты. Нельзя забывать, что Филонов создавал живые, непрерывно меняющиеся картины, пытаясь запечатлеть не статуарные, а движущиеся образы. Когда-то все короли, пришедшие на пир, были живы. Достаточно показать смерть одного из них, чтобы зритель осознал – умрёт каждый. Перед нами не мистерия, не вкушение жертвенной крови, - короли умирают, короли теряют силу, поскольку больше никто не приносит жертв. И мы видим не быка, приготовленного для заклания, а смиренную собаку. Жесты трёх главных фигур, о которых мы сказали ранее, указывают на некий ритуал, цель которого от нас скрыта, но мы могли бы предположить, что собравшиеся призывают (ожидают?) нового короля. Заметим, что на картинах «Поклонение волхов» и «Поклонение пастухов» собственно отсутствует сам объект поклонения. Равным образом, в «Пире» может быть сокрытая фигура кто-то ещё. Не на него ли смотрит король, поднявший бокал?

<sup>1</sup> *Мережковский Д.* Атлантида - Европа. Тайна Запада. М.: Русская книга, 1992.

Подчас, кажется, что короли погружены в некое оцепенение, оцепенение ожидания. В нём нет времени, а протяжённость пространства неразличима. На этой картине не хватает самого Филонова. Он мог прийти как новый король.

Это прозвучит довольно неожиданно, но «сделанные» картины Филонова представляют собой иконы. Художник пророчил, что в день Страшного суда искусства они решат участь человечества. В памфлете, известном как «Сделанные картины» сказано, что все люди мира будут приходить к этим картинам, чтобы на них молиться.

Мы приводим полный текст памфлета.

*ЗАЯВЛЕНИЕ ИНТИМНОЙ МАСТЕРСКОЙ  
ЖИВОПИСЦЕВ И РИСОВАЛЬЩИКОВ  
«СДЕЛАННЫЕ КАРТИНЫ»*

*От лица и во имя вечной и великой силы, живущей в нас, силы творящих, украшающих землю, силы людей, которые, умирая, сознают, что они оставили на земле свой след и свою работу, мы говорим:*

*Цель наша - работать картины и рисунки, сделанные со всей прелестью упорной работы, так как мы знаем, что самое ценное в картине и рисунке - это могучая работа человека над вещью, в которой он выявляет себя и свою бессмертную душу.*

*Мы согласны со всеми завоеваниями искусства, но мы ненавидим его эксплуататоров и чужездных, берущих и говорящих, говорящих и берущих, оскверняющих старое - словами, а новое - работой.*

*Критику в нынешнем ее состоянии мы отрицаем, но мы верим, что явится рано или поздно гений критики; он отделит овец от стригущих овец; безусловно это будет человек, отрекшийся для искусства от отца и от матери, за спиной его не гнездится толпа людей его партии, чьи взгляды, без сомнения, влияют на свободную обоснованность его принципа и его канона. Мы не делим мира на два уезда - восток и запад, но мы стоим в центре мировой жизни искусства, в центре маленькой и передовой кучки упорных рабочих - завоевателей живописи и рисунка.*

*Говорящееся нами относится исключительно к сделанным картинам и сделанным рисункам, и мы утверждаем, что давно уже громадно-равноценное картине значение рисунка утеряно, оно растворилось в графике и в эскизах к картинам, в то время как рисунок должен быть громаден как таковой - не слуга живописи, не слуга графики.*

*Мы восстанавливаем права рисунка. Относительно живописи мы говорим, что боготворим ее введенную, въевшуюся в картину, и это мы первые открываем новую эру искусства - век сделанных картин и сделанных рисунков, и на нашу Родину переносим центр тяжести искусства, на нашу Родину, создавшую незабываемо дивные храмы, искусство кустарей и икон.*

*Мы верим в себя и в нашу цель и для нас слова «сделанная картина», «сделанный рисунок» равны по значению «Василий Блаженный», «Собор святого Жана в Лионе».*

*Завоевателем откровений и тайн искусства сделаться нельзя, не бив чернорабочим искусства. Откровение выявляется долголетней упорной работой, основываясь на этом, мы срываем двойные лица с тех, кто причисляет себя к открывателям нового - его открывают работой, а рабочих у нас нет, в то время как нужны полчища чернорабочих искусства для того, чтобы на их костях один, двое дали бессмертные вещи.*

*Понявшим высказанное нами мы говорим: «В России нет сделанных картин и сделанных рисунков, и они должны быть такими, чтобы люди всех стран мира приходили на них молиться. Делайте картины и рисунки, равные нечеловеческим напряжением воли каменным храмам Юго-Востока, Запада России, они решат вашу участь в день страшного суда искусства, и знайте, день этот близок.*

Любопытен другой вариант картины «Пир королей».

Этот «Пир королей» Филонов создал в 1911-1912-е гг. На месте трёх главных фигур мы видим одних мужчин; кроме того, король, находящийся в середине, почти повторяет жест двух правителей. Именно первая вариация «Пира» заставляет нас вспомнить о *Причистии*. Что касается женщины, то хорошо заметно, что здесь она занимает другой трон; её мертвенная рука тянется к винограду; ябло-



*Первый вариант картины «Пир королей», 1911-1912 гг.*

ко (как и на другом «Пире королей») застыло в падении. Гомункул предстаёт перед нами как андрогин (эта тема возникает у Филонова и в произведении «Мужчина и женщина», где мужская фигура изображена с женской грудью). Примечательно, что шут здесь представляет помесь обезьяны и человека. Это существо повторяет жест королевы (с картины 1913 г.), а значит – пародирует. Обезьяна королевы или обезьяна бога (сатана)? Так или иначе, мы видим безусловную связь между королевой и шутом. Если на первоначальном варианте «Пира», шут сидит возле королевы, то на втором – он копирует её жест.

Картины существенно отличаются. Менее заметно, но не менее важно: персонажи первой картины (1911-1912 гг.) явно ведут беседу, тогда как атмосфера второй (1913 г.) преисполнена тишины. Это пир, где сообщаются жестами. Некоторые исследователи склонны видеть

в «Пире» изображение мёртвых властителей современного мира, мира обезбоженного, «расколдованного». Это Пир после Пира Океана, на который были созваны боги. Фрэнсис Йейтс соотносит этого греческого бога с водами мудрости, что предшествовали *materia prima*, а приглашенных богов – с первообразами, Идеями. Сам пир, описанный Гомером, представлял собой «пир» элементов творения. На пире Филонова все элементы находятся на грани распада. В этом смысле можно говорить о завершении цикла и конце современного мира. Когда уснёт последний король, явится тот, кто остаётся сокрытым в кровавых тонах пугающего безмолвия. Исследователи осмеливались даже проводить параллели с *Тайной вечерей*, высказывая мысль, что Филонов создал её демоническую версию. Однако есть у Филонова и своя «Тайная вечеря», написанная в 1920-е. Христос изображен на ней со сложенными на груди руками. Другие называют «Пир королей» антипричастием.

Пиром или праздником королей – «*le festin des rois*» во Франции называется окончание зимних святок, которое проходит 6 января (по грегорианскому календарю), когда православные празднуют Крещение (Богоявление). Это Епифания - день, когда, согласно Евангелию, в Вифлеем (Бетлехем - Дом Хлеба) прибыли с Востока три короля-мага (волхвы), получившие знамение о рождении Христа.

Можно задаться вопросом: все ли изображённые на картине являются правителями? Сложно не обратить внимания на тот факт, что две фигуры занимают место на полу: человек, подпирающий голову левой рукой (судя по всему, раб) и сидящий недалеко от него шут. На столе мы по-прежнему видим маленького человечка, напоминающего *homunculus*. Троны занимают восемь фигур: семь королей и одна королева. Мужчина и женщина слева обнажены. Также обнажён король, находящийся во главе стола и гомункул. Правитель, под тронном которого лежит собака, подчёркнуто отвергает яства. Создается впечатление, что на этом пиру не едят. Здесь опьяняются сомой, не зря лунный свет пробивается сквозь проём и освещает пространство своим мертвенным светом.

Мы уверены, что не по воле простых обстоятельств тело мёртвого художника было накрыто именно «Пиром королей». Картина звала его, впускала, вбирала в себя до последнего атома, и Филонов воистину жив: в пугающих тонах картины, в таинственном молчании,

в ожидании нового короля. Правы те исследователи, которые заметили, что «в Филонова «посвящали», словно в сокровенный ритуал». Был ли, к примеру, «посвящённым в Филонова» Казимир Малевич, который вместе с Матюшиным, вёл с ним беседы на мистические темы? Или, скажем, Велимир Хлебников, упоминавший Филонова в рассказе «Ка»?

«Я встретил одного художника и спросил, пойдет ли он на войну? Он ответил: «Я тоже веду войну, только не за пространство, а за время. Я сижу в окопе и отымаю у прошлого клочок времени. Мой долг одинаково тяжел, что и у войск за пространство». Он всегда писал людей с одним глазом. Я смотрел в его вишневые глаза и бледные скулы. Ка шел рядом. Лился дождь. Художник писал пир трупов, пир мести. Мертвецы величаво и важно ели овощи, озаренные подобным лучу месяца бешенством скорби».

Что можем сделать мы, чтобы «стать посвящёнными в Филонова»? Прежде всего, изучать его творчество, но подходить к сему процессу с позиции Делания. Мы должны применить филоновский метод, двигаясь от частного к общему: своих учеников он наставлял, что начинать нужно «с глаза или с пальца ноги». Мы взяли высокую ноту. Мы начинаем с «Пира королей». Эпоха Рыб завершена, можно убрать со стола её главный символ. Давайте жить так, будто Судный день искусства уже наступил, ибо человек был приговорён к наказанию антиискусством, этим эквивалентом пошлости и духовного разложения. Бронзовый век, век героев, приходит только в том случае, если приходим мы.

## ЧЕТВЁРТАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ СОЗДАНИЯ ПЛАТОНОПОЛИСА

Три основные политические идеологии, возникшие в период 19-20 вв. известные как либерализм, коммунизм и фашизм - детища Нового времени, эпохи Модерна, абсолютно неприемлемы в 21 веке, веке Постмодерна. Ни одна из этих идеологий уже не может считаться фундаментом политики. Можно ли вообще говорить о политике как таковой после победы либерализма, что обесмыслил само понятие политического (по Шмитту, возможное только при разделении на друга и врага) в этом царстве глобализма? *С конца политики начинается конец мира.*

Мы хотим приблизить другое царство. Царство Божие. И если, согласно Писанию, оно берётся силой, значит быть войне. Но будь то война кровопролитная или война идей, она необходимо должна быть священной. И сила, которой берётся Божие Царство, есть сила воли, сила, данная нам самим же Богом, потому что он хочет, чтобы мы победили. Если старые идеологии потерпели крах и больше не способны быть нашей опорой, мы найдём свою опору за рамками трёх политических учений.

Первая политическая теория – либерализм – признаётся нами злейшим врагом. Вторая политическая теория – коммунизм, равно как и третья – фашизм, - не отвергаются нами по той причине, что обе они противостоят либеральной идеологии. Тем не менее, нам нужна другая, Четвёртая Политическая Теория. «Без теории нам смерть», - говорил Сталин. Мы начинаем с теории, подрывающей либеральную матрицу.

Перед нами не может не встать вопрос об историческом субъекте новой политической идеологии. Если субъектом коммунизма был класс, фашизма – государство или раса, а либерализм признавал субъектом индивидуума, то как мы определим субъекта Четвёртой Политической Теории? Мы скажем, что им является обособленный, дифференцированный человек, к которому обращается в

своих трудах Юлиус Эвола. Речь идёт о человеке особенного типа, который пребывает в мире и, в то же время перманентно находится за его пределами. *Жан Парвулеско*, точно охарактеризовавший барона Эволу как «человека, лишь изображающего своё присутствие», также писал, что «он был в этом мире, не будучи более в нём», намекая на его нахождение в некоем месте, которому нет названия, и потому Парвулеско ограничивается словом «другое». Обособленный, дифференцированный человек принадлежит миру Традиции. Этот человек открыл для себя вертикальное измерение, тем самым осуществив тотальный разрыв с материальным миром, впитавшим в себя все яды тёмного века. Констатируя неизбежность гибели современной западной цивилизации, Юлиус Эвола видит возможный выход в радикальном перевороте. Кошунственное извращение смыслов, попрание традиционных ценностей ясно свидетельствуют о полном упадке, что стал результатом «восхваляемой западной цивилизации». Переворот должен принять внутренний и необратимый характер. Больше нельзя концентрироваться на мире феноменов, проецируя на него возможные изменения, - теперь мы исходим из внутреннего. *Ambula ab intra*.

По *Платону*, возвращение души к своему первоначальному состоянию возможно только после её падения. Справедливо будет заключить, что лишь придавленное силой *πρόδος*, человечество, наконец, приблизится к *επιστροφή*. Мечтая о ветре нордической традиции, Эвола призывал к анти-гуманизму, анти-религии, анти-философии, постулируя обращение к истинным традиционным ценностям. Можем ли мы говорить о создании Империи, когда государство в современном мире, эта *civitas diaboli*, продолжает своё существование, не смотря на протекающие внутри него процессы разложения? Эвола был убеждён, что с появлением людей, способных к трансцендентному действию, высших, обособленных людей, явятся невидимые подлинные вожди.

«Пусть боги ко мне приходят, а не я к ним», - эти слова принадлежат древнегреческому философу *Плотину*, основателю неоплатонизма. Это вызов, брошенный мудрецом, которому принадлежит концепция *Платонополиса*, города философов, живущего по законам Платона. Проект идеального государства мог быть полностью реализован только при появлении нового типа человека или сверхче-

ловека. Когда не стало воинов, остались солдаты. Когда государство охраняют медные или железные стражи, государство гибнет. Те, кто созданы с примесью меди, должны заниматься простым ремеслом, те, кто созданы с примесью серебра – быть стражами, и только философы, созданные с примесью золота, становятся правителями. Кастовая структура общества, оставшаяся в прошлом, должна быть вновь возвращена. Обозревая редкие ряды так называемых политических солдат сегодня, мы не можем закрыть глаза на правду о том, что эти ряды наполняют симулякры. Создание империи при помощи таких симулякров, приведёт лишь к созданию нового симулякра, но не империи как пути к сверхмиру. Разве могут цари явиться к недостойным? Вывод один: достойные должны быть. Отсюда появляется необходимость воспитания, формирования элит, что признавал Платон, основавший свою Академию. Он был убеждён, что «люди в большей своей части куклы и лишь чуть-чуть причастны истине». В свете этой совершенной правды, вопрос «результативно ли облагораживание подобного человеческого материала?» разрешается очень быстро. И разрешается не в пользу кукол.

Нам представляется, что идеальное государство возможно при одном условии: создании оно в узком кругу людей обособленных, чей вызов выражается не в криках и бесполезных призывах, а в полном равнодушии к внешнему миру и его законам, равнодушии, равносильном проклятию. Только строгая ориентация на вертикальное, духовное измерение – тех, кто населяют Платонополис, делает его городом, являющимся точной копией Небесного Царства. При соблюдении этого условия, Небесное Царство сойдёт на землю, и тогда земная власть станет божественной властью. Известный антифашист Фридрих Хильшер в своё время призывал объединиться всех, чьей целью был священный Германский Рейх, подчёркивая, что фундамент его образования должен быть духовным и никаким другим. «Рейх ещё недостаточно силён, чтобы мочь процветать на поверхности земли. – пишет Хильшер. – Он сокрыт внутри своих приверженцев, нового типа человека, и не имеет зримого образа».

Четвёртая Политическая Теория должна быть признана новой политической идеологией 21 века. Сторонники либерализма полагали, что приблизят конец политики, заменив её экономикой и превратив в *biopolitics*, стоящую на позиции натурализма. Этологический

подход к социо-политической деятельности человека, уравнивал его с животным, не осознающим нерелевантность прежних идеологий и, тем более, не понимающим актуальность новой, четвёртой политической теории. С этой идеологии, выходящей за границы известных парадигм, начинается рождение новой политики, избавленной от деструктивных элементов первой, второй и третьей политических теорий. С субъекта её идеологии начинается строительство Платонополиса, ибо только дифференцированный человек берёт Божье Царство силой и становится камнем, что будет положен во главу угла Небесного Храма.

Бытие как оно есть, строго иерархически обусловлено. По словам Дионисия Ареопагита, место каждого существа определяется степенью его совершенства. Всегда есть и будут высшие и низшие, и последние должны подчиняться первым. В государстве Платона высшую ступень занимают философы, имеющие неограниченную власть. *«Большую часть времени они станут проводить в философствовании, а когда наступит черед, будут трудиться над гражданским устройством, занимать государственные должности – не потому, - поясняет Платон, - что это нечто прекрасное, а потому что так необходимо ради государства. Таким образом, они постоянно будут воспитывать людей, подобных им самим...»* Воспитание или создание совершенного человека, было задачей и Палатинской школы, созданной Алкуином Флакком Альбином. Сегодня мы имеем перед собой тот же ориентир.

# ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПЛАТОНИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

## **I. Эпистрофэ как восстание. Добродетельный Град аль-Фараби.**

*Никакой воли к власти. Власть есть истина. Тот, кто в области истины, уже тем самым в области власти. Кто стремится к власти (истине), никогда ее не достигнет.*

Александр Дугин

Вдохновлённый идеей идеального государства Платона, Фридрих Ницше учил, что прежде, чем придёт сверхчеловек, должны возникнуть «люди высшего порядка», те, что перейдут через мост, а мост, как известно, Ницше связывал с понятием «человека». Точная цитата - «Человек - это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, - канат над пропастью. В человеке ценно то, что он мост, а не цель», - сегодня известна каждому.

В любую эпоху отношение к наследию Платона менялось. Мартин Хайдеггер признавал, что вся западная философия является не чем иным, как платонизмом. Несомненно, что афинский мыслитель отказывал массам в понимании философии. Автор труда «Элитология Платона», доктор политических наук Павел Леонидович Карабущенко, делает справедливый вывод, что Платон никогда не писал для масс, ибо массам он чужд. Платон создавал свои произведения исключительно для элиты, «его сознание пронизано духом аристократизма, а сама его философия, как персонализация его Я, является философией избранности, т.е. носит элитарный характер. Она предназначена для духовной элиты общества». По праву, Платона можно считать основоположником элитологического направления

в философии, и проповедником аристократии духа. Лосев откровенно называл теорию идей афинского мудреца атрибутом аристократического мышления, элитизирующую как её носителей, так и античную философию в целом. П.Л. Карабущенко отмечает, «что признанные классики социальной элитологии XX века (В.Парето, Г.Моска, Р.Михельс) крайне редко обращались к философскому наследию платоновской элитологии. Социология вообще весьма редко затрагивает платоновское наследие, чаще всего ограничиваясь традиционной констатацией уже хорошо известных фактов». Настало время исправить это досадное упущение.

Нам не нужно напоминать о существовании распространённого обывательского шаблона «политической утопии», обыкновенно применяющегося по отношению к платоновскому Полису. Однако сейчас мы обратимся к другой, менее известной и оболганной комментаторами «утопии», созданной философом, продолжившим линию платонизма.

*«Счастье — это цель, к которой стремится каждый человек, ибо оно является неким совершенством. Разъяснение этого не нуждается в [излишних] словах, ибо это — предельно известная [вещь]»*, - с этих строк начинается трактат «Указание пути к счастью» известного представителя восточного аристотелизма и комментатора Платона и Аристотеля, аль-Фараби. Философ предлагал концепцию *Добродетельного Града* (аль-Мадина аль-Фадила), население которого разделялось на пять категорий, а именно: наиболее достойные лица (то есть, философы, мудрецы), ораторы и служители религии (риторики, поэты, музыканты, писари, проповедники), измерители (геометры, врачи, измерители, астрологи), стражи (воины), богачи (скотоводы, купцы, земледельцы). Если представителям четырёх последних категорий было достаточно иметь физическое здоровье и придерживаться моральной добродетели, то, философы, согласно аль-Фараби, должны были достигнуть совершенства, Деятельного Разума (Святого Духа, Верного Духа, как обозначает его мыслитель), Первоначала, самого фундамента Добродетельного Града. Достижение этой высшей ступени (обители ангелов) заключалось в отрешении от тела, материи, акциденции любого рода. Оно подразумевало собой ελιστροφί, возврат, вертикальный вектор, преодоление «свинца» и земных тягот. Именно это аль-Фараби уподоблял подлинному

счастью, отличая его от счастья ложного, столь часто избираемого людьми.

Аль-Фараби подчёркивал, что философия должна заключить союз с политикой. Он писал: «Теоретическим искусством, дающим истинное знание о сущем, является философия. Практическим искусством, «выправляющим деяния и направляющим души к счастью», является политика. Они должны существовать в единстве, как един в двух лицах философ-политик. Философия и политика в их единстве дают и искомое знание, и искомое поведение». Правитель обязан быть философом. Само искусство правления немислимо без искусства философии. Аль-Фараби начинал с идеи Града, с проекта, с замысла, с «идеального человеческого объединения, которого нет в действительности». Являясь мостом, соединяющим мир земной и мир божественный, философ-правитель призван получать высшие символические откровения от Деятельного Разума, а затем передавать их людям для воплощения в мире следствий.

Аль-Фараби учил о противоположности Добродетельного Града – городах, называемых «недобродетельными». Они подразделялись на: невежественные, заблудшие и безнравственные. Кроме того, философ пишет об отдельных индивидах, сравнивая их с животными («звероподобные люди»), которые, пребывая в Граде, служили своего рода сорняками или плевелами в пшенице. В вопросе, что с ними делать, Аль-Фараби непреклонен:

*«Тех из них, которые [подобны] домашним животным и могут быть как-то использованы в городах, надо оставлять [в живых], обращать в рабство и использовать так, как используют [домашних] животных. С теми же из них, которые не могут быть использованы или вредны, поступают так же, как поступают с прочими вредными животными. Точно так же следует поступать с теми из детей жителей городов, которые оказались звероподобными».*

Согласно аль-Фараби, всё, имеющее свою противоположность, является несовершенным. Совершен только Первый Единый, Первопричина, не допускающая никакой множественности. Добродетельный Град имеет противоположность, и в этом заключается его несовершенство. К «невежественным» мы сегодня можем отнести все современные государства, утратившие связь с Первым Единым,

и управляемые послушными марионетками. Во главе их мы не видим ни философов, ни счастливых правителей.

Каким должен быть правитель Града, по мнению аль-Фараби? Философ перечисляет шесть присущих ему качеств: мудрость, совершенную рассудительность, способность отлично убеждать, способность отлично представлять в воображении, способность физически вести священную войну, не иметь никаких проблем с телом, которые могли бы помешать ему заниматься делами, связанными со священной войной. Если такого человека не было, однако имелись люди, среди которых распределились вышеназванные качества, аль-Фараби предлагает им занять место правителя, став лучшими главами. Это – «правление самых достойных». В той ситуации, когда отсутствует подобная группа правителей, «главой города, - по словам аль-Фараби, - становится человек, в котором сочетаются знание древних законов и положений, которые ввели первые поколения имамов и посредством которых они правили городом; прекрасное умение разбираться, где и при каких обстоятельствах эти законы должны быть использованы в соответствии с целью, которую преследовали ими ранние поколения; способность выявлять то, что явно не выражено в древних законах, устных и письменных, следуя тому, что может быть выявлено в древних законах; [способность] отлично разбираться и проявлять рассудительность в том или ином из происходящих событий, которые не могли быть предусмотрены в древних законах, способствующих сохранению процветания города; превосходство в ораторском искусстве, убеждении и представлении в воображении. В то же время он должен обладать способностью вести священную войну». Это – «правление по закону». И, последнее: когда нет такого человека, однако имеет место быть некая группа людей, среди которых встречаются все необходимые для правления качества, они становятся законными главами.

Сегодня, в тёмный век, перед грядущим концом мира, осуществляя *επιστροφή*, мы поднимаем восстание. Восстание против десакрализованной реальности и современного общества. Восстание против правителей-калек и звероподобия управляемой ими толпы. Мы, как и прежде, начинаем с идеи Добродетельного Града, идеального государства, Платонополиса, принимая наследие Платона, Плотина, аль-Фараби. И, внимая наставлениям последнего, ждём

прихода истинного правителя или же утверждаем «правление самых достойных», смея надеяться, что ими являемся именно мы – люди, переходящие мост.

## II. За пределами восьми гипотез «Парменида»

*Всякому, кто не вёл философской жизни и полностью  
Не очистился, доступ в семейство богов воспрещён.*

А.-Ж.Фестюжьер

В диалоге «Теэтет» Сократ говорит: *«Одного Парменида я опасуюсь больше остальных вместе взятых... Ибо ещё очень юным я встретился с этим мужем, тогда уже весьма престарелым, и мне открылась некая во всех отношениях благородная его глубина. Поэтому я боюсь, что и слов-то его мы не поймём, и уж тем более упустим из виду заключенные в них его мысли».*

Тот же Сократ учил, что нечистое не должно касаться чистого. Нечистой является и попытка дать толкование мифов Платона в физическом ключе, и соотнесение приводимых им гипотез с материальным миром и его явлениями. В нашу эпоху довольно трудно уйти от нечистого, экзегеты платонической эпоптеи, подобные Плотину, Порфирию или Ямвлиху, давно не приходили в этот мир. Диалог, который мы разбираем, имеет подзаголовок «Об идеях, логический». Он выстроен вокруг фигуры основоположника Элейской школы, придерживающейся традиции метафизического монизма. Нас больше всего интересует вторая часть этого диалога, поскольку именно в ней изложены 8 гипотез.

Первые гипотезы описывают выходы сущего за пределы единого. *«Всё выходящее за свои пределы, даже если оно является единым, - пишет Дамаский, - делится на пребывающее, выходящее за свои пределы и возвращающееся».* Неплатоническая триада: монэ-продос-эпистрофэ. Как первый, так и второй высшие чины умопостигаемого выходят за свои пределы, благодаря чему возникает третий, осуществляя переход от монады через диадку к беспредельному множеству.

Первая гипотеза гласит: *«Единое, если оно есть единое, не будет многим»*. Единое как оно есть, не может быть смешанным со многим. Единое абсолютно от всего обособлено. Единое не есть многое. Оно «не находится ни в самом себе, ни в другом». Единое не является целым, поскольку не имеет частей. Единое непостижимо и беспредельно. «Не существует ни имени, ни слова для него, ни знания о нем, ни чувственного его восприятия, ни мнения». Оно не живёт, ибо не покоится и не движется, а движение и покой суть стихии жизни. Платон приходит к неизбежному заключению, что единого не существует.

Вторая гипотеза является описанием рождения и выхода богов за свои пределы. Здесь мы находим положение: *«Если единое существует, надо принять следствия, вытекающее из единого, какие бы они не были»*. Появляется предикат – бытие, не тождественное самому единому. Появляется не одно, но два – единое и бытие единого. Мы сталкиваемся с явным выходом за пределы единого. Дамаский совершенно справедливо замечает: «Выход за свои пределы всегда подразумевает их существование». Если в первой гипотезе Платон исходит из предпосылки о неделимости и беспредельности единого, то во второй единое обнаруживает предел. Вторая гипотеза говорит о едином сущем как целом и едином и бытии как его частях. Это начало множественности. Историк науки Пиама Гайденко делает парадоксальный вывод: *«Единое может оставаться единым только при условии, что его не существует. Если же оно существует, то оно – многое»*. Третья гипотеза поднимает вопрос *«Не рассмотреть ли теперь, что испытывает другое, если единое существует?»* Здесь мы встречаем пару противоположностей: единое и другое, т.е. не-единое или множественное. Четвёртая гипотеза подводит к вопрошанию: *«Если есть единое, что должно испытывать другое?»*

Остальные четыре гипотезы отталкиваются от постулата: *«Единого нет»*. В пятой гипотезе указывается, что если мы говорим о едином, это означает, что, невзирая на наш постулат, мы всё же придаём единому предикат «несуществования», «небытийности». Гипотеза шестая снимает всякий предикат. *«Несуществующее единое ничего не претерпевает»*. Седьмая гипотеза пытается выявить, каким должно быть иное, если единое не существует. Восьмая гипотеза – чем должно быть иное при несуществующем едином.

Единое первой гипотезы также называли «само единое». Возможно ли сопряжение вещей с подлинным единым? Согласно неоплатоникам, оно возможно благодаря некоему посреднику. Таким посредником может выступать единое сущее. Между единым и умопостигаемым бытием находятся генады, числа или боги, отождествляемые в позднем платонизме с элементами первого сверхсущего множества (собственно, именно генады известны нам как боги языческих религий). Теорию генад мы находим в трудах Прокла «Теологии Платона» и «Началах теологии», но существует мнение, что она была разработана ещё Сирианом Александрийским. Генады принято разделять на шесть главных устроений:

1. умопостигаемое;
2. умопостигаемо-мыслящее;
3. мыслящее;
4. надкосмическое;
5. околокосмическое;
6. внутрикосмическое.

Помимо этого, внутри каждого устроения есть восемь чинов генад:

1. отеческий;
2. демиургический;
3. порождающий;
4. жизнеродящий;
5. усовершенствующий;
6. возвышающий;
7. сторожевой;
8. очистительный.

В малоизвестном труде Ямвлиха «Свод пифагорейских учений», от которого нам остались лишь некоторые фрагменты, говорится о божественных числах, обособленных от всего бытия. Эти числа являются генадами.

Рассмотрим, каким образом возникает и уничтожается единое. Эти процессы неразрывно связаны с возникновением единого как единого, и становлением единого многим, что означает его уничтожение. В первом высшем чине нет расторгимости, она появляется только во втором, но и там наличествует лишь «беременность» частями, хотя единое ещё не обособлено от сущего. В третьем чине

появляется разделённость, и говорить уже следует о беспредельном множестве, связанном, по словам Дамаския, с Дионисом. Здесь части «отпадают от целостности и каждая из них сама оказывается целым», в то время как во втором чине части и целое суть одно и то же. Сущее выходит за пределы единого в процессе *πρόδος*, излияния.

Принцип «Всё течёт, всё меняется» обычно принято рассматривать как гераклитово противостояние Пармениду и постулируемой им неподвижности единого. Согласно такому пониманию, Гераклит учит о процессах в абсолютном, которые отрицает основатель Элейской школы. Но разве не об исхождении, эманации говорит Гераклит? «Всё течёт» - есть истечение, *πρόδος*, который не следует рассматривать как генезис. Даже концепцию энантиодромии, определяемой как предрасположенность любых поляризованных феноменов или явлений переходить в собственную противоположность, будет неосторожным объяснять без учёта её этимологии. Буквально это слово переводится как «бег навстречу», вспять, в обратном направлении. Ось *πρόδος* - *ἐπίστροφῆ*. Что же касается игры противоположностей и непосредственно связанного с ней перехода, стоит снова вспомнить Дамаския, который писал: *«Не может быть такого, чтобы в каком-то чине проявлялось то или иное качество и не присутствовало противоположное ему. Напротив, любой чин всегда должна описывать пара противоположных предикатов, образующих антитезу»*.

Изначально целое заключает в себе всё. Единое – подлинно неподвижно. *πρόδος* – не становление, не процесс, нарушающий неизменность единого, ибо единое «без начала и конца, без прежде и после; если оно было или будет, оно не есть вполне; если оно есть всецело – оно не имеет времени, ни прошедшего, ни будущего». Эманация – это необходимый процесс. Первоначало, из которого, собственно, эманурует всё сущее, испытывает полноту и избыток сил, как говорил Прокл, вследствие чего происходит излияние. *πρόδος* позволяет «бытию в возможности» перейти к «бытию в действительности».

Подвижность, различие, становление уничтожение – царят там, где утверждает себя многое. При этом единое остаётся единым, а многое – достигнув предельной точки рассеяния, - подходит к осуществлению обратного процесса – возврата, *ἐπίστροφῆ*. Платон под-

чёркивал, что умопостигаемое, даже выходя за свои пределы, продолжает сохранять своё единство.

Многое неустойчиво, многое – подвижно. Это знал Гераклит, сказавший «то изменяется в это, это, изменяясь, снова становится тем». Сила, осуществляющая изменение, мощь божественной эманации, сравнима с божественным горением, огнём Гераклита. Единое неподвижно и неизменно, но движим и всем движет – Огонь. По Гераклиту, он есть Абсолютное. *Πρόδος* здесь является путём огня к земле, *ἐπίστροφῆ* – земли к огню. Путь сверху вниз и путь снизу вверх. Не будем забывать, это «один и тот же путь». Огонь – вечная вертикаль от пламенной точки эманации до возвратного импульса к единому. Голос Гераклита достигает нас через тысячу с лишним лет, подобно голосу Пифии, как совершенно справедливо в своё время отметил Ойген Финк. Мы не можем мыслить за Гераклита и как Гераклит, но, рассуждая о его фрагментах, мы приближаемся к своего рода интеллектуальной медитации и мыслим не за Гераклита, не как Гераклит, но вместе с ним. И, сопоставляя его с Парменидом, неожиданно для себя отказываемся видеть в Гераклите его непримиримого оппонента. На этом можно было бы закончить, но нас не оставляет один вопрос.

На шкале эманации материя является последним объектом. На ней завершается *πρόδος* и включается процесс возвращения, *ἐπίστροφῆ*. Возможен ли другой *πρόδος*, другое, обратное излияние – «излияние вверх», излияние после возврата к единому? Не эманация, не перевернутая чаша, порождающая множество, сверхкосмическую бездну, а путь стрелы из одного единства в другое. Или же говорить следует не о «другом» *πρόδος*, а о «другом» *ἐπίστροφῆ*, подразумевая тот же самый [невозможный] путь? *«В процессе выхода за пределы сущность освобождает себя, ибо ранее она была прикована к единому»*, - пишет Дамаский. Не применимо ли это утверждение к тому, о чём говорим здесь мы? Быть может Сократ в диалоге «Теэтет» опасался мудрого Парменида догадываясь, что философ знал об этом выходе, лежащем по ту сторону всех платоновских гипотез, не отвергая, равно как и не добавляя ни к одной из них ни единого элемента, дающего ключи от выхода из этого полиса душ.

### III. Идеальное государство и идеальный правитель в современной России. Четвёртая политическая теория

*«Без Платона российское общество дальше не сможет. Все будет смазано и консерватизм, и модернизация, и техника, и наука, и экономика, и политика, и наука, и инновации, и социальные проблемы, и попытки создать что-либо ценное и свое или аккуратно скопировать что-то чужое. Проект Новой России должен начинаться с платонического оглашения.»*

Александр Дугин

#### *Воспитание элиты*

В своих книгах Юлиус Эвола обращается к человеку особенного типа, который пребывает в мире и, в то же время перманентно находится за его пределами. Жан Парвулеско, точно охарактеризовавший барона Эволу как «человека, лишь изображающего своё присутствие», также писал, что «он был в этом мире, не будучи более в нём», намекая на его нахождение в некоем месте, которому нет названия, и потому Парвулеско ограничивается словом «другое». Обособленный, дифференцированный человек принадлежит миру Традиции. Этот человек открыл для себя вертикальное измерение, тем самым осуществив тотальный разрыв с материальным миром, впитавшим в себя все яды тёмного века. Констатируя неизбежность гибели современной западной цивилизации, Юлиус Эвола видит возможный выход в радикальном перевороте. Кошунственное извращение смыслов, попрание традиционных ценностей ясно свидетельствуют о полном упадке, что стал результатом «восхваляемой западной цивилизации». Переворот должен принять внутренний и необратимый характер. Больше нельзя концентрироваться на мире феноменов, проецируя на него возможные изменения, - теперь мы исходим из внутреннего. *Ambula ab intra.*

По Платону, возвращение души к своему первоначальному состоянию возможно только после её падения. Справедливо будет заключить, что лишь придавленное силой *πρόδος*, человечество, наконец, приблизится к *επιστροφή*. Мечтая о ветре нордической традиции,

Эвола призывал к анти-гуманизму, анти-религии, анти-философии, постулируя обращение к истинным традиционным ценностям. Можем ли мы говорить о создании Империи, когда государство в современном мире, эта *civitas diabolic*, продолжает своё существование, не смотря на протекающие внутри него процессы разложения? Эвола был убеждён, что с появлением людей, способных к трансцендентному действию, высших, обособленных людей, явятся невидимые подлинные вожди.

*«Пусть боги ко мне приходят, а не я к ним»*, - эти слова принадлежат древнегреческому философу Плотину, основателю неоплатонизма. Это вызов, брошенный мудрецом, которому принадлежит концепция Платонополиса, города философов, живущего по законам Платона. Проект идеального государства мог быть полностью реализован только при появлении нового типа человека или сверхчеловека. Когда не стало воинов, остались солдаты. Когда государство охраняют медные или железные стражи, государство гибнет. Те, кто созданы с примесью меди, должны заниматься простым ремеслом, те, кто созданы с примесью серебра – быть стражами, и только философы, созданные с примесью золота, становятся правителями. Кастовая структура общества, оставшаяся в прошлом, должна быть вновь возвращена. Обозревая редкие ряды так называемых политических солдат сегодня, мы не можем закрыть глаза на правду о том, что эти ряды наполняют симулякры. Создание империи при помощи таких симулякров, приведёт лишь к созданию нового симулякра, но не империи как пути к сверхмиру. Разве могут цари явиться к недостойным? Вывод один: достойные должны быть. Отсюда появляется необходимость воспитания, формирования элит, что признавал Платон, основавший свою Академию. Он был убеждён, что «люди в большей своей части куклы и лишь чуть-чуть причастны истине». В свете этой совершенной правды, вопрос «результативно ли облагораживание подобного человеческого материала?» разрешается очень быстро. И разрешается не в пользу кукол.

Нам представляется, что идеальное государство возможно при одном условии: создании оно узким кругом людей обособленных, чей вызов выражается не в криках и бесполезных призывах, а в полном равнодушии к внешнему миру и его законам, равнодушии, равносильном проклятию. Только строгая ориентация на вертикальное,

духовное измерение – тех, кто населяют Платонополис, делает его городом, являющимся точной копией Небесного Царства. При соблюдении этого условия, Небесное Царство сойдёт на землю, и тогда земная власть станет божественной властью.

Бытие как оно есть, строго иерархически обусловлено. По словам Дионисия Ареопагита, место каждого существа определяется степенью его совершенства. Всегда есть и будут высшие и низшие, и последние должны подчиняться первым. В государстве Платона высшую ступень занимают философы, имеющие неограниченную власть. «Большую часть времени они станут проводить в философствовании, а когда наступит черед, будут трудиться над гражданским устройством, занимать государственные должности – не потому, - поясняет Платон, - что это нечто прекрасное, а потому что так необходимо ради государства. Таким образом, они постоянно будут воспитывать людей, подобных им самим...» Воспитание или создание совершенного человека, было задачей и Палатинской школы, созданной Алкуином Флакком Альбином. Сегодня мы имеем перед собой тот же ориентир.

*Фундаментальная апория Платона.  
Концепция «правлящего философа»*

В одном из трудов Андре-Жана Фестюжьера рассматривается фундаментальная апория, понимание которой строго необходимо для формирования *новой политической теории, которую мы называем «четвёртой»*. Эта теория развивается в неоевразийском контексте, поэтому мы должны уделить как можно больше внимания тому, каким образом происходит её практическое воплощение в области большой политики.

Анализируя «Диалоги» Платона, французский историк и публицист Пьер Видаль Накэ, отмечает антагонизм Афин и Атлантиды. Существовало бесспорное соответствие Афин идеальной модели Платонополиса, тогда как Атлантида, представлявшая собой морскую державу («империю зла»), была искажением первообраза, прототипа, что в конечном итоге и привело к известной катастрофе. Однако Накэ говорит о Прото-Афинах. Те Афины, которые мы знаем сейчас, являются ничем иным, как «жалким подобием древнего

града» и, строго говоря, их «отпадение» от идеального образца, началось уже во времена Перикла и Клеона. Таково цивилизационное противостояние в геополитической картине «Диалогов» Платона.

Афины против Атлантиды.

Рим против Карфагена.

Извечная дуэль Суши и Моря, Востока и Запада.

Вообще же следовало начать с постулата Жана Парвулеско: *геополитика есть гнозис*.

Само изучение геополитики, любое, даже крайне осторожное соприкосновение с этой областью, должно начинаться с этих слов.

Судя по тому, что худший прогноз Фрэнсиса Фукуямы был подтверждён и конец истории по праву можно назвать «либеральным», мы делаем вывод о временной победе второго геополитического субъекта. В нынешней расстановке сил становится очевидным, что пустота, наедине с которой остался победитель, вынуждает его реагировать предельно быстро; отсутствующий, побеждённый (побеждённый ли?) враг более не предоставляет ему возможности продолжать противостояние, а значит, характер дальнейших действий полностью меняет свой вектор. *«Большая геополитика есть на самом деле непрерывное всплытие одного и того же постоянного проекта конечного господства над миром и, таким образом, может быть, определена через фундаментальный концепт EndKampf, последней битвы за тотальное мировое господство»*, - писал Жан Парвулеско. Битва ещё не завершена, мы находимся в самом её эпицентре, и теперь должны выделить два исторических актора: Американскую Империю (и её проект глобализации) и остальной мир, несогласный с этим проектом. Определяя приоритетные задачи, нужно помнить, что все они подчинены единственной цели, превосходящей рисунок любых стратегических действий в материальном мире; эта цель должна быть определена как подготовка (гео) политического пространства для прихода Царя Мира (в исламе – скрытого Имама). В этом заключается сакральный смысл геополитики.

Абсолютизируя государство, сторонники «третьей позиции» в своё время не учли целый ряд принципиально важных элементов, без которых любые попытки имперостроительства («тысячелетней империи») будут сводиться к искусному, но весьма недолговечному созданию несовершенной копии Платонополиса.

Фестюжьер задаётся вопросом о роли мудреца в государстве, и даёт довольно подробный ответ: *«Политический и социальный уклад греческого города способствует раскрытию человека лишь постольку, поскольку человек входит в состав целого. Тот, кто от целого отстраняется, «бесплезен», его презирают. Да и как мудрец вообще мог бы жить отдельно от всех? На это у него меньше прав, чем у кого бы то ни было: сохранность государства зависит от знания справедливости, а знает её только мудрец. Правитель должен быть философом»*. И тут мы подходим к главной апории: *«Как же тогда быть с созерцанием? Ведь получается, что совершенствоваться в нём невозможно – «справедливое» вообще можно увидеть только при полной сосредоточенности на себе и абсолютном разрыве с толпой, тогда как правитель обречён быть с нею. Отсюда – необходимость в реформе. Сократ знал, что такое справедливость, и поэтому мог спасти город. Его осуждают на смерть и убивают. Эта казнь выявляет порок режима. Требуется объединить власть и философию, а поскольку философу необходимо уединение, то нужно позволить ему существовать так, чтобы возложенные на него обязанности мудреца и гражданина дополняли друг друга»*. Как мы видим, Фестюжьер даёт ключ – союз власти и философии. Платон настаивал, что философ должен стремиться к власти, поскольку лишь это позволит государству избавиться от зла и несправедливости. Собственно уникальность его учения заключалась именно в принципе объединения философии и искусства управления. Мы можем обратиться к конкретному примеру. Как известно, Аристотель, один из выдающихся философов Академии, ученик Платона, был воспитателем Александра Македонского. Этот великий полководец, стяжавший множество побед, создал воинскую аристократическую модель культуры, названную эллинизмом, которая была унаследована Византией, Римской империей и народами Передней Азии. Эллинизм нашёл своё отражение в позднеантичном неоплатонизме. Воспитывая философа, Аристотель, вне всяких сомнений, воспитывал правителя, ибо нет власти там, где нет мудрости. Основываясь на принципах, принятых в Академии Платона, наша деятельность направлена на создание новой интеллектуальной и политической элиты. Таким образом, закладывается фундамент будущего Плато-

нополиса. В конечном итоге, философия может быть названа «единственным средством для правильного служения государству».

Говоря о *пóλις*, государстве, мы предельно далеки от концепта, принятого в рамках современной модели. Он представляет собой всего лишь *eivitas diaboli*, а потому его связь с идеальным государством Платона совершенно исключена. Юлиус Эвола говорил, что изначально не существовало разделения, согласно которому чистое знание (созерцание) принадлежало брахманам, жрецам, а сфера действия – исключительно воинам, кшатриям. Он поясняет, что некогда «две власти объединялись на высшем уровне, который был в одно и то же время и царским, и жреческим».

В терминах противоположности действия и созерцания Рене Генон описывал антитезу Запада и Востока. Сам мыслитель безоговорочно утверждал превосходство второго над первым, ибо «неизменность превосходит изменение». В «Учебнике философии Платона» Алкиноя мы встречаем два рода жизни – созерцательную и деятельную. Созерцательная есть знание истины, деятельная – свершение того, что велит разум. Эпитет «необходимая» по отношению к деятельной жизни более чем уместен, - находясь в мире становления, мы, так или иначе, вынуждены растождествляться с «недвижимым двигателем» и «обращаться к общественным делам, когда замечаем, что они идут плохо». Как мы знаем, правители-философы в идеальном Государстве Платона «большую часть времени станут проводить в философствовании, а когда наступит черед, будут трудиться над гражданским устройством, занимать государственные должности», поскольку это – необходимо ради Государства. Именно поэтому деятельную жизнь Алкиной характеризует как необходимую. В античную эпоху теория также превозносилась над пракисом, однако не будем забывать, что в результате демиургического праксиса стал мир становления, разрушаемый и вновь возрождаемый, лишённый статики, пульсирующий и противоположный Единому, рассыпанный на неисчислимые множества. Мир, которым мы восхищены. Мир, который мы ненавидим. Чьи скрижали мы не бережём и неустанно стремимся переписать. Застывшая мысль неведомого Бога. Мысль, порождающая наши мысли о нём. Мир, который побуждает нас действовать, остро осознавая несовершенство микро- и макрокосма, ищущих своё разрешение в жажде небытийности. Подобно

Заратустре, спустившегося к людям, философ во имя своей родины и преобразования государства (немыслимого без подражания образцу), должен сойти в «пещеру», чтобы «установить связь между царством чистых идей, идеальным полисом, и здешним миром», воплотив на земле небесный град.

### *Имперский Ereignis*

В «Никомановой этике» Аристотель выдвигает концепцию совершенного счастья как «некоей теоретической действительности». Оседлай мы тигра, как хотел Эвола, мы бы давно пришли к пониманию необходимости устранить пропасть между мыслью и действием. «Наши мысли суть деяния. - Пишет современный автор Лоренс Даррелл, - А ошибки происходят именно тогда, когда мы пытаемся оценивать то либо другое по отдельности». Хайдеггер был убежден, что в своём нынешнем состоянии человек всё ещё не научился мыслить по-настоящему. По Хайдеггеру, человек слишком много действовал, слишком много говорил, но Мысль, подлинная мысль «всё ещё не существует». Его блестящая интуиция подводит к прямому вопросу: «Кто знает, что такое на самом деле «практика»?...Для греков теория сама по себе была самой высокой практикой». «Оседлание тигра» в эпоху Постмодерна заключается главным образом в преодолении дуальной топики. *Sapere aude* (Гораций) – лат. «дерзай знать» - необходимо должно быть дополнено *actum aude* - «дерзай действовать».

Спасение полиса возможно лишь при появлении достойного правителя, признанного богами. Мы читаем у Фестюжьера, что «на философа возлагается моральная ответственность за его город: в самом деле, он – единственный, кто может созерцать образец, в соответствии с которым в Государстве предлагается устанавливать и блюсти законы о красоте, справедливости и благе».

Чем этимологически является *теория*? Именно «рассмотрением», «созерцанием». Изначально (ещё до Платона) под теорией понимали постижение природных феноменов и небесных объектов, или же созерцание статуи божества. Фестюжьер приводит фрагмент из жизнеописания Анаксагора, который на вопрос о том, что лучше – родиться или не родиться, ответил: «Да, лучше родиться, чтобы со-

зерцать небо и порядок, который правит вселенной». Совсем другой ответ, если вспомнить Ницше, дал Силен, учитель Диониса .

Возвращаясь к *четвёртой политической теории*, мы должны дать чёткое определение того, что она собою представляет. Но прежде необходимо обозначить её политический субъект. Субъектом четвёртой политической теории не может быть ни класс - как в социализме), ни раса – как в национал-социализме или государство (в его современном значении) – как в фашизме, ни, тем более, индивидуум, субъект враждебной либеральной системы. Исходя из положения о победе либерализма, мы назовём субъектом четвёртой политической теории того, кто является радикальным противником, непримиримым врагом и безусловным антагонистом либерального индивидуума.

О ком идёт речь? Вопрос, не имеющий простого разрешения. Мы можем остановиться на сообществе как некоем «социальном теле», исключающем принцип индивидуума как цели и центра; сообществе, не приемлющем индивидуальную идентичность, без которой, как нам известно, немислим либерализм.

XX век был веком идеологий, но ничто не мешает преодолеть пресловутый идеологический кризис, о котором принято говорить в нынешнее время. Теперь не обязательно вести за собою массы – достаточно найти Идею, которая станет точкой отсчёта для создания *Sacrum Collegium* или Ордена, объединяющего людей, «верных принципам, свидетелей высшего авторитета и высшего закона», как писал Юлиус Эвола. Нам больше не нужны массы, от старых ошибок нас спасёт критический анализ прошлого и строгая избирательность. Моноцефальному либеральному обществу, атлантическому проекту, глобальной американской империи мы противопоставляем полицефальное сообщество и многополярный мир.

При формировании новой политической теории, мы должны хорошо понимать, что любой концепт обнаружит свою ущербность, как только один из полюсов – действие или мысль – будет определён как второстепенный. На сегодня мы имеем серьёзную интеллектуальную платформу; масштаб задач и широта нашей деятельности позволяют говорить о том, что в современной России мы представляем интеллектуальный и политический оплот Империи.

*Мы не делаем секрета из того, что готовим имперский Ereignis.*

Один из героев романа Мирчи Элиаде произносит страшные слова: «Моя смерть – трагедия, потому что я не выполнил свою миссию». В наши ряды встают те, кто уверены в своей миссии. Это «несгибаемые», «вертикально стоящие» люди, одинаково верные Богу и земле. В послевоенную эпоху можно с горечью констатировать появление расы ускользающего человека. Так Юлиус Эвола обозначил новый тип человека: человека меркурианского, непостоянного, текучего, не сдерживающего обещаний, необязательного, утратившего внутренний стержень и чувство долга.

Мы, создатели четвёртой политической теории, ориентируемся на восхождение к безымянным принципам, идеям, нерушимым и вечным эйдосам. Является ли возможным приблизиться к чистому созерцанию незримого, учитывая необходимость абстрагироваться от ярлыка *homo apoliticus*? Существует ли вероятность имперостроительства и одновременного процесса *επιστροφή*? Может ли происходить очищение души от тела в рамках социальных процессов? Нам представляется, что человеку уготовлена роль проводника, его местонахождение – некое «между». Это уподобление Хадиру, посреднику между *Terra lucida* и миром становления. Можно уйти в созерцательность, в теорию, в катартическую подготовку к тотальному отождествлению с эйдосом, но, как совершенно справедливо сказал Фестюжьер: «На это у него (философа) меньше прав, чем у кого бы то ни было». Философ рождён, чтобы править – мы заключаем это с полной уверенностью. Необходимо заметить, что Платон рассматривал философа исключительно как политика, но не как («кабинетного») учёного.

Как обстоит ситуация в современной России? Можем ли мы говорить о правлении лучших или же вынуждены с горечью констатировать, что власть принадлежит кому угодно, только не философам? И есть ли в России подлинный правитель, чьё явление обратит монструозную пародию на Платонополис в идеальное Государство? Анализируя сегодняшнее состояние, мы приходим к безусловному выводу, что передача власти философу – в настоящий критический момент – является строгой необходимостью. Появление русской школы неоплатонизма, основателем которой стал Александр Дугин, ясно говорит о принятых нами мерах по переустройству политической системы. Мы отнюдь не предприняли попытку создать

ещё одно учреждение, чья образовательная программа выстроена по принятым стандартам «общечеловека». Нам удалось обнаружить тот метафизический эстамп, что был оставлен учениками Платона, а значит, мы являемся их наследниками.

### *Политический аристократизм*

Что собою представляла Академия Платона? Это был новый тип философской школы, которая просуществовала почти 1000 лет и считалась центром духовной жизни Древней Греции с 4 в. до н.э. Школа Платона выделялась своей интеллектуальной элитарностью и нескрываемым антидемократизмом (если говорить о политической сфере). Наша интеллектуальная элитарность основывается на традиционализме, революционном консерватизме, а также на Новой Метафизике, разрабатываемой Александром Гельевичем Дугиным.

Следует упомянуть и Академию в Кареджи. Это было объединение итальянских литераторов и философов гуманистического направления, в рамках которого развивался флорентийский неоплатонизм. Возглавлял Академию Марсилио Фичино. Академия была известна как «Платоническая семья». Она была чем-то средним между клубом, учёным семинаром и религиозной сектой. Стоит обратить внимание, что в 15 веке существовал культ Платона. Под его бюстом ставились лампы, и он почитался наряду с Христом. Фичино комментировал сочинения платоников и связывал их с латинской и средневековой традицией, с физическими, астрологическими, медицинскими теориями. В нашей школе труды платоников и неоплатоников изучаются в политическом и традиционалистском контекстах.

Учреждая Академию, Платон ставил перед собой задачу реализации новой программы образования, основанной на концепции *paideia*. Академию Платона отличала интеллектуальная элитарность и антидемократический вектор. Мы делаем на этом акцент и продолжаем, что Русская Школа Неоплатонизма имеет своим ориентиром благородную цель – воспитание нового типа человека, философа-правителя. То, чем человек является в наши дни, вызывает лишь стыд. Из этого следует, что мы должны придти к другой концепции человека. Премодерн не знал этой чудовищной и вместе с тем пре-

ступной по отношению к духу очарованности материей. Человек премодерна материю отвергал – вплоть до того, что художник, творец, скульптор, никогда не снисходил до грубой работы, до ремесленничества и непосредственного контакта с материальным миром. Ему было достаточно найти нужное очертание, идеальную линию, чтобы по праву считаться гением. Художник не отождествлял себя с ремесленником. Евгений Головин подчёркивал, что «это презрение к материи творческих людей доходило до того, чтобы даже великий инженер и изобретатель Дедал никогда ничего не строил – никогда не строил лабиринтов, никогда не делал крыльев Икару». Близость к богам не позволяла вдохновенным творцам соприкасаться с материей, поэтому зримое воплощение их замыслов было делом простых ремесленников.

Современный мир полон одними ремесленниками. Никто больше не созерцает идеи, все сферы человеческой деятельности превратились в рассадники симулякров. Приход к иной антропологической концепции невозможен без глобального изменения самой современной ментальности, и это необходимо признать. Мы должны равняться на лучших.

Нас можно считать аналогом пифагорейского ордена, который имел жесткую систему отбора кандидатов. Следует подчеркнуть, что этот Орден был тайным союзом, и путь к эпифании включал в себя четыре ступени, имеющих прямую взаимосвязь с четырьмя стадиями человеческого развития.

Ступень I. Подготовка (педагогическая и психологическая адаптация). Стадия I. Инстинктивное действие (торговля, физическая работа, промышленность, практическая деятельность), сугубо физические потребности.

Ступень II. Катарсис (учение о числах, Теогония). Стадия II. Сосредоточенность на душевном мире (область чувствования, воздействующая на интеллект). Воины, поэты, люди искусства.

Ступень III. Совершенство (Космогония, теория эволюции души). Стадия III. Чистый разум, свободный от бремени страстей и материальных границ. Действие под влиянием интеллекта. Не отвержение страсти, а достижение того состояния, когда страсть служит разуму, а не разум страсти. Философы, общественные деятели, поэты высшего разряда.

Ступень IV. Эпифания (соединение души с Богом и обретение истины). Стадия IV. Обладание безграничной властью. Адепты, Посвящённые.

Русская Школа Неоплатонизма поддерживает и развивает идею основания города философов, Платонополиса, которая была предложена Плотиним. Создание города философов имеет глубинную связь с четвёртой политической теорией.

### *Вместо заключения*

В основе политической доктрины Платона не случайно лежит теория идей. Идеи правят миром – не известный трюизм, а подвергшаяся недооценке аксиома. Правитель, не придающий значения идеям, обрекает своё государство на упадок и дальнейшее разложение. Его разрыв с миром идей – свидетельство его неспособности к  $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ , а, следовательно, правитель, который не может созерцать, должен быть низвергнут вместе с его окружением, дабы философ, коему дана божественная власть управителя, занял своё законное место. Жизнь правителя-мудреца, будучи согласованной с идеальным образцом, преображает государство и каждого отдельного человека, являющегося частью целого. Всё подвержено изменению: политические проекты, не центрированные вокруг идеи, вскоре вырождаются в преходящие технологии, служа несовершенными инструментами тем, кому не претят плебейские нормы повседневности с их рыночным подходом, укрепляющим власть вавилонского хаосмоса. Неизменны только идеи. Вопрос об отличительном признаке идеи разрешает неоднократно цитируемый нами Фестюжьер, указывая, что её отличительной особенностью является абсолютная неизменность, а «стало быть, она вечна». Если философ, созерцая идеи, приходит к необходимости создания новой политической идеологии, он становится реформатором и демиургом. Идеологии могут проигрывать, распадаться, быть дискредитированными (как это произошло с «третьей позицией»), идеи – никогда. Это сверхонтологические константы, не подвергающиеся влиянию сугубо человеческих попыток вторгнуться в высшие области, перенося ряды своих жалких проекций на неизменную сущность. Нужно подчеркнуть, что в неоплатонической парадигме происходит переосмысление теодицеи,

что ведёт к заключению о высшем божественном, коим являются уже не боги, но идеи. Не правитель выбирает идею, идея – выбирает правителя, который её созерцает. Справедливость, знанием которой обладает подлинный философ, по Платону представляет собой аналог святости. Ergo: правитель должен восприниматься как бог, что было аксиоматическим положением в любом обществе традиционного типа. Александр Дугин называет его «феноменальным богом», «царём-жрецом», который «возводит феномены по эйдетическим рядам к идеям». Платонополис является ничем иным, как идеей. Не прожектом, сводимым простыми обывателями к древней утопии, а именно идеей, вечной, неизменной, непреходящей.

Платонополис, создание которого мы делаем своей задачей, отчётливо возникает в процессе разработки четвёртой политической теории Александра Дугина. И если в очередной раз акцентировать внимание на этимологии слова *θεωρία*, можно прийти к очевидному выводу о персонификации идеального правителя современной России.

# ТЕУРГИЧЕСКАЯ ДОКТРИНА НЕРАСТВОРИМОСТИ

## I. Воля к власти и сакральная теомехия в контексте герметической традиции

Объектом изучения Юлиуса Эвола была герметико-алхимическая традиция. Как всегда подчеркивали её adepts, цель сего тайного искусства должна оставаться сокрытой. Буквальное и поверхностное понимание текстов герметических философов приводит любопытствующего «суфлёра» в лабиринт, из которого нет, и не может быть выхода. В труде «Герметическая традиция» Эвола останавливается на одном из важнейших символов – *дереве*, среди прочих толкований, указывая на его трактовку как персонификации Божественной Женщины. Слово *шакти*, означающее «супругу» бога, также имеет значение «мощи, силы» (санскр. śakti), на основе чего Эвола заключает, что падение ангелов, титанов (*Книга Варуха*), известное нам по библейским сказаниям, было результатом *непреодолимого влечения к силе*, к могуществу. Волей к власти, которая оказалась выше их способности данную власть удержать. Завоевание божественной силы может иметь две возможности: 1) действительное завоевание этой силы героем, 2) сокрушительное падение, влекущее за собой проклятье. Иными словами, есть «триумфаторы, прошедшие испытание, и есть те, кому отказывает отвага, и кто терпит поражение, испытав смертельное воздействие той самой силы, которую они надеялись завоевать», как пишет Эвола. Предлагаем вам обратить внимание на тот факт, что на ранних этрусских саркофагах изображались две фигуры, а именно обнимающиеся мужчина и женщина. В руке мужчины, как правило, находилась патера (сосуд с напитком бессмертия), в руке женщины – зеркало. Важно отметить, что фигуры изображались парно, не

смотря на то, что захоронение было одиночным. Женщина, вернее, женское божество, сопровождала душу усопшего в его путешествии в загробный мир. Прежде чем душа покойного заключала брак с богиней, она *вступала с ней с борьбу*. То есть, борьба с женским божеством была ритуальной, предшествующей браку души с богиней. Подобный мотив мы встречаем в поединке Пелея с морской богиней Фетидой. Небезынтересно и то, что, согласно воззрениям этрусков, после смерти душа мужчины должна была превратиться в женское божество.

Однако загробный путь мужчин и женщин значительно отличался. Так, мужской путь представлял собой следующие этапы: сакральный брак, превращение мужской души в богиню, в женщину, «рождающую его новую божественную сущность». Путь женщины был иным: он подразумевал собой «бросок», «прыжок» в *протоокеан*, где душа должна была очиститься и преобразиться как «рождающая богиня». Когда Дмитрий Мережковский описывал *мистерию четырнадцати*<sup>1</sup>, он упоминал, что никто не знает, *что делала Исида над телом Осириса*, дабы воскресить супруга и зачать от него Гора. В буддийской иконографии (например, в «Рождении Будды») Майя, мать Будды, находится под деревом, держась за него рукой. Древнеегипетская богиня Исида нередко изображалась в кроне дерева. Три норны в скандинавской мифологии живут у корней Иггдрасиля.

*Arbor inversa*<sup>2</sup> мы можем рассматривать как символ процесса Прóбодос (proodos), исхождения, эманации. Но также как символ нисхождения богов в материальный мир, как падение ангелов. И, безусловно, это символ человека. Корни его в небесах, рождение своё он получает на земле. Укоренённый в вечности, человек падает во время. Это смутное предчувствие выражено в стихотворении Хуана Рамона Хименеса:

Я знаю, наверно, -  
я вечности древо  
и кровью моею  
накормлены звезды,

<sup>1</sup> Мережковский Д.С. Тайна Запада: Атлантида-Европа. Москва: Эксмо, 2007.

<sup>2</sup> Перевернутое Мировое древо

а птицы в листве -  
мои сны и мечты.  
И если паду я,  
подрубленный смертью,-  
обрушится небо.

Обретение божественной силы всегда сопряжено с битвой, испытанием, вызовом. И в жертве бога Одина, и в дерзком ослушании Адама мы видим стремление к могуществу, силе и мудрости. «*И сказал Господь Бог: вот, Адам стал как один из Нас, зная добро и зло; и теперь как бы не простер он руки своей, и не взял также от дерева жизни, и не вкусил, и не стал жить вечно*»<sup>1</sup>. Став как боги, знающие добро и зло, первые люди могли обрести бессмертие, но лишь при одном условии – вступив в битву с Господом. Проклятие стало их уделом, ибо вызов не был брошен, и вместо взятия царствия божия силой, Адам и Ева были изгнаны из рая, облачившись в кожаные одежды смерти. В «Герметической традиции» Эвола пишет о построении второго «Древа Жизни» и «жестокой битве», целью которой является доступ к «центру Древа, растущего посреди земного рая». В этом контексте отношение к богам должно быть переосмыслено: не молитвы и воззвания с просьбами о милости, но решительное вступление в битву, *сакральная теомехания*. Эвола отмечает, что «герметическое искусство состоит в методе принуждения, применяемом к духовным силам сверхъестественным образом...»; обращаясь к трудам Порфирия и Агриппы, он говорит о ритуальном действии, что подразумевало завлечение божества посредством молитвы, одержание победы над ним и принуждение его к проявлению.

Ницше, называвший себя «Распятым» и «Дионисом», Ницше, откровенно признававший, что он есть «бог, нарисовавший сам на себя карикатуру», также бросал богу вызов. В черновиках 1880-х гг. Ницше часто возвращается к теме *превращения дьявола в бога*. Этот процесс он называл степенью жестокости, ибо в нём ясно усматривается элемент героического – «стремление к абсолютной гибели в своей противоположности». Откровенное заявление: «Я

---

<sup>1</sup> Быт 3:22

*advocates diabolic и обвинитель бога*», не менее откровенные слова о том, что ему известен *«дьявол и его перспективы в отношении бога»*. Наконец, появляется совсем загадочная заметка: *«Бог убил бога»*, что заставляет вспомнить сомнения Алистера Кроули («Кто богом был из них двоих?») Будучи убеждённым в том, что добро произошло от зла, Ницше размышлял над тем, в какой степени *каждый вновь созданный бог создаёт себе дьявола*, допуская примечательную оговорку «и вовсе не того, из которого произошёл». Заставляет задуматься и следующая запись философа: *«Жизнь человека героического содержит сокращённую историю демонологии многих поколений. Он переживает состояния еретика, ведьмы, прорицателя, скептика, слабого, верующего и побеждённого»*. Ницше полагал, что человек не должен застыть в одном состоянии, против этой бытийной статуарности он ставил «периодичность», т.е. движение, текучесть, способность переходить из одного состояния в другое. Человек героического типа именно таков. Теомания<sup>1</sup> была присуща и поэту Жерару де Нервалю, писавшему во второй части «Аврелии» о своём подобии богу. Ю.Стефанов полагал, что Нерваль уподоблял себя Одину, принесшему себя в жертву себе же на мировом древе Иггдрасиль. Высока плата за взгляд в бездну, за диалог с её необозримыми тёмными глубинами. Битва Фридриха Ницше привела его к безумию, битва Нерваля – к синеве иных начал<sup>2</sup>.

Бессмертие человека неуютно Богу, об этом знали все алхимики. При первом взгляде можно заключить, что человек находится в весьма невыгодном положении, однако, вспомним слова древних об его превосходстве над ангелами и подвергнем сомнению наше поспешное заключение. Человек, являясь траектом<sup>3</sup>, подобно канату, натянутому между божественным и земным, превосходит ангелов тем, что душа его «видит гораздо более глубоко, чем ангелы, ибо ей доступно и небесное, и inferнальное», как пишет Беме. В этом заключается величайшая опасность, в которой находится человек.

<sup>1</sup> От греч. θεος - Бог, и πάσις - страсть. Религиозное помешательство, мнимое вдохновение.

<sup>2</sup> Под влиянием тяжёлой депрессии, Нерваль повесился на фонарном столбе в одном из закоулков Парижа.

<sup>3</sup> От лат. «trans» -- «через», «между» и «jacere» -- «бросать», «метать». Траект, как «брошенное между» находится между объектом и субъектом.

Можно вспомнить завет Ницше: «*Живи опасно*», и тут же добавить: «*Уми вовремя*».

Переходя к теме «источника имманентности», что пребывает в человеке и заключает в себе все возможности, Эвола приводит цитаты из «Изумрудной Скрижали», «Герметического Корпуса», текста Останеса – о Камне, что следует искать внутри. «Делание пребывает с вами и в вас: как только вы обнаружите его в себе, там, где оно находится, вы станете его обладателем навсегда», - сказано в «Семи главах Гермеса». И, верно, если бы мудрецы назвали эту вещь своим именем, реакцией людей невежественных был бы смех, ибо фраза «Вам нужно найти лишь себя», кажется большинству ещё менее важной, чем «Познай себя самого». Камень (в данном случае: философский камень, который не нужно путать с чёрным камнем как символом человеческого тела) есть то, что в иранском суфизме известно как «*световой человек*», *phos*, находящийся в плену человека земного. Иными словами, он сопрягается с *дьявольской тьмой*, с ветхим и смертным Адамом. Но свет не знает смерти, ибо он не есть субстанция.

## II. Ишракизм. Третий путь «рассветной» теософии

Касаясь проблемы бессмертия, Эвола в «Герметической традиции» говорит о некоем нетленном и не субстанциональном, в отличие от тела, элементе. Мы можем обратиться к *философии озарения*, в сердце которой лежит мысль о светоносности мира. Фундаментальные принципы ишракистской философии основаны на интуиции (*хадс*), которая тождественна *интеллектуальной интуиции* Рене Генона. Согласно Сухраварди, мир не субстанциален, а светоносен. Тело же, являясь не чем иным, как субстанцией, определяется как *барзах*, или *преграда*. Когда свет покидает тело, преграда становится тёмной, являя всю мрачность своей субстанции. Любая преграда – это мрачная субстанция, и тело, как одна из них, - не порождение света, но некая «задержка», препятствие для созерцания света. Подобное утверждение бросает вызов 15 вековой философской традиции.

В исламских первоисточниках можно встретить и другое значение слова «барзах». Оно обозначает место, где находятся души умерших до Судного дня. По мусульманским поверьям, после захоронения умершего ему являются два Ангела (чёрно-синего цвета) – Муннар и Нанир, которые спрашивают: «Что ты говорил о Мухаммаде?», проверяя силу и истинность его веры. Допроса Ангелов избегают только дети, Пророки и шахиды. Неверующие подвергаются суровому наказанию – «сжиманию могилой» или ударом железным молотом между ушей, ибо «кто отказывается от Веры, тот будет мучиться в могиле». Но «Пророки живы в своих могилах и совершают там Молитвы». Барзах – аналог чистилища.

Промежуточный мир, *mundus imaginalis* (алам аль-митхаль) в мусульманской философии также известен как «мир Подобия» или «Перешеек» (барзах). Он – связующее звено между материальным сущим и сущим, абсолютно отделённым от материи.

«Алам аль-митхаль несет тройственную функцию, - пишет Анри Корбен, - через него совершается воскресение, т.к. именно в нем сосредоточены «субтильные тела»; с его помощью обретают подлинность прозрения пророков и все визионерские опыты; следовательно, выполняется тавиль, толкование, возводящее данные коранического Откровения к их духовному истоку. Без него они будут лишь аллегорией. В этом промежуточном мире разрешается конфликт между философией и богословием, знанием и догадкой, символом и историей. Нет нужды более выбирать между спекулятивной диктатурой философии и авторитарным господством богословия. «Рассветная» теософия открывает третий путь».

В «Эннеадах» Плотина утверждается, что в сверхчувственном мире нет никаких преград к тому, чтоб созерцать Единое. Единое, представленное как Свет. Единое=Созерцаемое. Ένωσις, соединение или созерцание как высший этап восхождения, возврата к Единому (эпистрофе), подразумевает устранение всякого разделения, двойственности. Созерцающий сливается с тем, что он созерцает. Кто есть созерцающий? Не человеческое существо, но ψυχή или νοῦς. Тело, напомним, есть «преграда». Созерцая Единое, Душа (Психе) или Ум (Нус) становится Светом. Этот свет созерцали Апостолы и Пророки. Воссоединение со светом и, как следствие, претворение в него, являлось целью теургии. Поскольку подобное тяготеет к по-

добному, светоносное, «осветленное» восходит к Единому, к стихии Света, полностью с ним отождествляясь. Вспомним инициатическую формулу Школы Сухраварди «Ана-ль Шамс» («Я – Солнце!»). Как пишет Анри Корбен: «Истина всякого объективного знания приводит к тождеству познаваемого объекта и познающего субъекта. Это справедливо для всех световых существ всех миров и промежуточных миров: с помощью акта самопознания они становятся понятными друг другу. То же самое справедливо и по отношению к человеческой душе в той мере, в какой она освобождается из Мрака «западного изгнания», т.е. из материального подлунного мира». Барзах представляет чистый мрак, «ариманическую негативность». Сами по себе тела мертвы; свет, что оказываются в них, определяются как *саних*, случайные или акцидентальные, и *мутасарриф*, управляющие [телами]. Свет, попавший в телесный плен, именуется душой. Тело есть *земной храм* души, или *света*. Истинно бессмертен только свет.

Из Первоначала, *Света Светочей*, или «Света Славы» (Хварна, Хоррех, Фарр) эмануирует первое световое существо - Архангел по имени Бахман (Воху Мана); связь *изначального* Пламени и первой эманации можно представить как отношения между первым Влюблённым и первым Возлюбленным; свет их любви изливается на все планы бытия, порождая бесчисленные пары световых ипостасей.

« Каждый свет пребывает в состоянии подчиняющего гнева (кахр) по отношению к свету, находящемуся ниже его, и в состоянии любви (мухабба) — к свету, который выше него. Высший свет же испытывает любовь только к себе, поскольку нет никого прекраснее и совершеннее его. Каждый свет является очищающей преградой (барзах) между светом ниже его и светом выше него»<sup>1</sup>. Такова теория эманации Сухраварди.

Рассмотрим духовную иерархию ишракистской философии:

- Бог непознаваемый и трансцендентный.

- Мир *Джабарут* (букв. «мир могущества») – это мир Светочей-господств двух первых порядков: «порядка долготы» (табакат аль-Туль) и «порядка широты» (табакат аль-Ард), т.е. арханге-

<sup>1</sup> Сухраварди Шихаб-ад-дин. Язык муравьёв. Туркестанская библиотека <http://www.turklib.uz/>, 2009

лический «мир Матерей» и мир Архангелов-архетипов. Область не-манифестации. - *Малакут, мир души. Алам аль-митхаль* есть *tundus imaginalis*, промежуточный мир, или «мир перешейка» (по-рог Малакут). Именно там находятся мистические города Джабарса, Джабалка, Хуркаля.

- *Мир Мульк* (двойной барзах), видимый мир.

Примем к вниманию трёхчастное деление постижения, которое может быть: а) чувственным, б) воображающим, в) умственным. Последнее превосходит два предыдущих. Существует также три человека, а именно умственный, душевный и телесный. Мы можем провести параллели с гностической (пневматик, психик, гилик) и тантрической (дивья, вирья, пашу) концепциями. Силы и постижения человека телесного являются «теньями» сил, состояний, постижений человека душевного («человека Перешейка»), равно как силы и постижения последнего суть «тени» сил и постижений умственного человека. *«Чувственный человек является идолом (санам) и тенью умственного человека, а умственный человек есть духовное существо, все члены и органы которого духовны»*, - читаем мы у Плотина.

Учение о двух людях (умопостигаемом и чувственно постигаемом, т.е. телесном) у Сухраварди дополняется ещё одним типом – душевным («перешеечным») человеком. Гуламхусейн Ибрахими Динани пишет, что воображаемые формы не находятся ни в умах воспринимающих, ни в чувственно постигаемом мире, их место - промежуточный мир, Перешеек, «мир Отделённого Воображения». То есть, *«мир Подобия расположен между двумя мирами, находясь ниже мира разума, но выше чувственно воспринимаемого мира»*. Зеркальные отражения, по мнению Сухраварди, также находятся в этом «между». Когда в одной из работ<sup>1</sup> мы коснулись взаимосвязи социологии воображения Жильбера Дюрана и изучения имажинэра посредством «жестокого театра», мы утвердили положение *«актёр есть антропологический траект»*. В актуальном контексте следует дополнить, что актёр есть человек Перешейка, поднявшийся над материальным миром, но ещё не вознёсшийся в мир разума. Воображение, имажинэр не создаёт те или иные формы, оно служит лишь

<sup>1</sup> Сперанская Н.В. «Жестокий театр» как практическое исследование имажинэра// Деконструкция - П. М., 2011..

зеркалом, инструментом их проявления. Можно сказать, что «воображать» означает «применять свою способность улавливать, схватывать формы» посредством «органа души».

Mundus Imaginalis – пространство инициации, место встречи человека и божества. Именно на этот мир направлено метафизическое внимание подлинного философа. В «Федоне» Платона занятие философов определяется как «освобождение души от тела», отсюда известное представление философии как науки умирания. Безусловно, обыватели приходят к ложным коннотациям, но мы не станем, вопреки их ожиданиям, брать на себя роль духовных водителей и предоставим каждому свободное нисхождение во мрак материи и невежества. Выбравшие восхождение и не предназначенные ни для чего иного, в любом случае, не утратят свою вертикаль. Один из хадисов Пророка гласит: «Бог не избирает не ведающего другом [Своим]».

В упанишадах мы находим утверждение, что после смерти знание приводит к освобождению. Как сказано в «Катха-упанишаде»: «Знающий становится бессмертным», а в «Шветашватаре-упанишаде» читаем, что знающий Рудру становится бессмертным. Если мы обратимся к Ваджраяне, то неминуемо придём к нерушиму «алмазному телу» и подлинному бессмертию. Собственно, йогическая практика или тантрическая алхимия сходна с философией тем, что также является наукой умирания, поскольку ученик садхака (практикующий) посредством созерцания и концентрации на процессах распада сотворения миров, прокладывает путь к прямому переживанию этих процессов внутри себя, о чём сообщает Мирча Элиаде<sup>1</sup>. В результате глубинной трансмутации, тело как преграда перестаёт быть лишь темницей для души. Йогин, а именно *дживанмукта*<sup>2</sup>, достигает изменения плотской оболочки и создаёт так называемое «тело мудрости», «алмазное тело» или «тело воскресения» (в иранском суфизме). Тело есть преграда, но одновременно и алхимический тигль. В «Книге толкований» Сухраварди микрокосм назван «храмом света» (хайкал аль-нур).

<sup>1</sup> Элиаде М. Йога: бессмертие и свобода. Москва: София, 2000.

<sup>2</sup> От санскр. джива и мукти, букв. «вживе освободившийся». Дживанмукта – освобождённый при жизни.

### III. POSTSCRIPTUM

#### **Богореализация (фана фи'ллах) и мистическая смерть как начало Инициации в Бездну**

Воссоединение со Светом можно назвать *богореализацией*, сливанием с Абсолютом. Однако не следует полагать, что богореализация означает исчезновение в Абсолюте. Напротив, лишь те души, которые не достигли этой ступени совершенства, обречены на исчезновение, растворение. Юрий Мамлеев в «Судьбе бытия» отмечает, что нет никакой необходимости полностью отождествлять себя с Абсолютом, с Целым, ибо следствием подобного отождествления, безусловно, станет утрата метафизической свободы. Он указывает, что нужно сохранить некое «различение» *Я Абсолютного* от, собственно, *Абсолюта*. Шейх Лахиджи приводит такое описание: «Я видел себя затерявшимся в мире света. Горы и пустыни переливались вокруг всеми световыми цветами: красным, жёлтым, белым, голубым. Меня томило всепожирающее влечение к ним; я чувствовал себя словно бы обезумевшим и исторгнутым из собственного существа вследствие овладевшего мной внутреннего неистовства и по причине их явственного присутствия. Внезапно я увидел, что всю вселенную целиком начал заливать *чёрный свет*. Небо и земля, и всё, что там было, всё стало чёрным светом, и в этом чёрном свете я *растворился без остатка*, потеряв сознание. *А потом пришёл в себя*». Это описание «растворения в боге» (фана фи'ллах), испытания, которое проходит человек – опыт умирания и уничтожения, величайший риск, грозящий безумием или, напротив, *посвящением*. Именно этот опыт должен стать опытом каждого философа, «наученного умирать».

Согласно Юрию Мамлееву и его Последней Доктрине, *Бог не трансцендентен, но имманентен человеку* [потенциальному Богу]. Мы находим утверждение: «Приход к Богу означает конец всех религий», и далее поясняется, что причиной их возникновения стала фундаментальная, но ложная концепция «трансцендентности» Бога. Что же истинно трансцендентно человеку? Этот вопрос порождает ещё более сложный: можно ли выйти за пределы Бога, за пределы Абсолюта, за пределы Света? (размышления над этими вопросами

привели нас к концепции Nihiladeptus – прим. авт.). Богореализация, по Мамлееву, является посвящением, - это лишь возврат потерянного, активизация потенциального. Это и есть *эпистрофе* в неоплатонической топике. Истинная инициация ждёт нас там, где есть нечто трансцендентное нам. Последняя Доктрина, приводящая к идее выхода за предел Абсолюта, утверждает, что «Бог является всего лишь «телом» истинно трансцендентного, а не сущностью Трансцендентного». Трансцендентное есть тьма, и выход в эту тьму возможно найти только вернувшись на *периферию бытия* после реализации Абсолюта. Иными словами, это сознательный повторный *проодос* абсолютно реализованного существа. Мамлеев допускает смелую мысль, что «в самом Абсолюте должна быть заложена возможность отхода от Него, возможность «бунта».

Что происходит далее? После сигизии (светового человека и его светового Вожатого, пользуясь концепциями иранского суфизма) и возврата на периферию начинается инициация в Бездну. Выход из Целого представляет собой позитивное переосмысление любых негативов (страданий, смерти и т.д.), которые Мамлеев называет «щелями в Бездну». Инициированный становится больше, чем Бог, одновременно оставаясь Богом. Лучше говорить о нём, как о «существовании Бездны», потому как иные определения слишком двусмысленны. Инициированный видит реальность другой, и макрокосм, теряя статус иллюзии, становится намёком на выход из Абсолюта, на наличие подлинно трансцендентного нам антимира. Что толкает нас за пределы Бога, Света? Желание подлинно трансцендентной жизни. Принимая положение о божественной имманентности, восхождение, возврат (эпистрофе) души происходит внутри «храма света». В Коране процесс богореализации описывается следующим образом: «Есть светочи восходящие и нисходящие. Восходящие светочи — от сердца, нисходящие — от Престола. Существо сотворённое — это завеса между Престолом и сердцем. Когда эта завеса разрывается и в сердце открывается дверь к Престолу, подобное устремляется к подобному. Свет восходит к свету, и свет нисходит на свет, и это есть *свет поверх света*»<sup>1</sup>. Богореализация происходит в «точке слияния» нисходящего потока проодос, и восходящего – эпистрофе. Самое

---

<sup>1</sup> Коран, 24:35

главное – не только не раствориться в Абсолюте, в божественном, но – возвратившись на периферию, как *Само божественное*, не раствориться в человеческом (!).

**Часть II.**

**П**ьесы и  
**С**ценарии



## БЕСЕДА БЕССМЕРТНЫХ или ТЁМНАЯ СЕСТРА

Памяти Евгения Всеволодовича Головина

*Действующие лица:*

Евгений Головин,  
Мартин Хайдеггер,  
Георг Тракль,  
Призрак Сестры Тракля

Комната, погружённая в сумерки. В окружении книжных полок, за столом, на котором стоит бутылка вина и горит одна единственная свеча, слабо освещающая лица собеседников, сидят **Евгений Головин** и **Мартин Хайдеггер**

**Головин** (декламирует строки из стихотворения **Тракля**):

*O der Wahnsinn der grossen Stadt, da am Abend  
An schwarzer Mauer verkruppelte Bäume starren  
Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut  
О безумие большого города, вечером  
Жалкие деревья у чёрной стены,  
В серебряной маске сверкает глазами Зло,  
Свет магнитным бичом гонит цементную ночь,  
Расползается гул вечерних колоколов.  
Шлюха в ледяных судорогах рождает мёртвого ребёнка.  
Хлещет лбы одержимых бешеный Божий гнев.  
Пурпурная проказа. Голод разъедает зелёные глаза.  
О ужасный хохот золота...  
O, das grässliche Lachen des Goldes.*

**Хайдеггер:** Я узнаю эти строки... Это слова того, чьи строки воспевают удар посланничества, который до сих пор несет в своем подземелье человеческий род... Того, кто спасает своими стихами Язык... Великий поэт земли заката, уходящей к началу своей ранней тайны... Das Land des Untergangs ist der Übergang in den Anfang der in ihm verborgenen Frühe...

**Головин:** Да, Herr Хайдеггер, это Тракль, один из поэтов «заката культуры». Мы оба писали о нём...(пауза)

**Хайдеггер:** Когда были живы

**Головин:** Нет...Когда отсутствие Бога ощущалось как конец истории мира.

**Хайдеггер:** Не только боги и Бог исчезли, но и погас божественный свет. Полночь настолько черна, что люди давно забыли, что такое свет...

**Головин:** Мы живём в эпоху, когда мир погружён в «духовные сумерки», Geistliche Dämmerung... И если кто-то скажет вам, что мы не живы, что мы умерли, отрицайте.

**Хайдеггер:** «Кто умер, тот никогда не жил», - кажется, так вы говорили?

**Головин:** И говорю сейчас. Смерть – это полный абсурд. Для алхимика её просто нет. Смерть – лишь устранение физического компонента.

**Хайдеггер:** Но если, по-вашему, смерти нет, можем ли мы, не придавая никакого значения тому факту, что на кладбище в Мюлау, вблизи Инсбрука, покоится прах Георга Тракля, призвать поэта сюда прямо сейчас?

**Головин:** Abyssus abyssum invocat (Бездна взывает к бездне). Почему Дух не может воззвать к Духу?

**Головин** меняется в лице. Смотря прямо перед собой, он медленно произносит строки из «Песни смерти на семь голосов»:

*O des Menschen verweste Gestalt...*

*O распадающаяся структура человека,*

*Соединённая из холодного металла,*

*Ночи, ужаса потонувших лесов*

*И раскалённой ярости зверя.*

Когда он произносит эти слова, слышатся как бы два голоса. Ему вторит некто, кого не видно. Эхом ему вторит **Тракль**.

Из-под пола слышится стук. Головин и Хайдеггер переглядываются.

**Головин:** (*громко*) Advenit spiritus tuam. Пусть дух войдёт.

В комнату медленно входит человек (**Тракль**), закутанный в мокрый плащ. На нём серебряная маска.

**Тракль:** Я только что оставил сумрачный круг людей, стадо людского красного пламени. Земля тверда, воздух горек на вкус... Но не найдётся ли у вас вина?

Приближается к столу, садится на пустой стул. Откинувшись на спинку стула и немного прищурившись, **Головин** внимательно смотрит на пришедшего, **Хайдеггер** наливает вино в бокал, и подаёт гостю.

**Тракль:** Когда я шёл сюда, я видел, как красного волка душит ангел...

За спинами собравшихся проходит **призрак девушки в белом**.

**Головин** и **Хайдеггер** замечают девушку, беспокойно поворачиваются в её сторону.

**Головин:** Вы видели – здесь только что прошла тень?

**Тракль:** Это моя сестра... с тех пор, как она вступила в осень и чёрное пленье, она всюду следует за мной...

**Головин** (читает стихотворение «Дениза», обратив взгляд к призраку; призрак протягивает к нему руки, извивается, как змея; но не смеет подойти):

*Любовь нормальную изведав до конца  
она пришла к стенам старинного дворца  
в ее иронии безумие блестит  
Дениза не гляди в глаза кариадид  
изваянные тьмой гранитных глыб  
они мечтают о судьбе летучих рыб  
и ради глубины покинутых зеркал  
они сорвут устои каменных начал  
и с фантастической вершины идеала  
они похитят ветку белого коралла  
и из органичных труб серебряного леса  
польется тонкая сиреневая месса*

*в гранитной пене напряженных губ  
багряной искрой пропадет твой труп  
и в красноватом сумраке окалин  
для скульптора возникнет новый камень*

Последние четыре строки Хайдеггер повторяет (беззвучно). Видно лишь, как шевелятся его губы. После слов «твой труп», призрак сестры нервноически отворачивается и пропадает во тьме.

**Трактор** (продолжает поэтический диалог стихотворением «Псалм»):

*Es ist ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen Kanal  
heruntertreibt.*

*In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.*

*Пустая лодка тянется вечером по чёрному каналу.*

*В сумраке старого госпиталя распадаются человеческие руины.*

*Мёртвые сироты лежат у садовой стены.*

*Из серой комнаты выходит ангел, его крылья измазаны нечистотами.*

*Черви ползут по его изжелтевшим векам.*

*Площадь перед церковью зловеющая и молчаливая, как в дни детства.*

*На серебряных подошвах скользит ранняя жизнь.*

*И тени осуждённых спускаются к плачущей воде.*

*В своей могиле белый маг играет со своими змеями.*

*Над кальварием раскрываются золотые глаза бога.*

**Хайдеггер:** Диалог поэта с поэтом. Но порой необходим и диалог поэта с мыслителем. Поэт и мыслитель близки, но - на разных вершинах, вдали от долины людей. Но в сущности они представляют разные стороны одного и того же. Поэтому сговор меж ними возможен. И он в том, чтобы выявить существо языка.

**Головин:** Поэзия, прежде всего – ритм, понятый как внутренний закон индивида. Этот ритм изменяет или даже ломает привычные слова и сочетания, он логически непонятен. Мы говорим на языке поэзии, но это поэзия говорит через нас.

**Хайдеггер:** В начале языка лежит поэма. И в ней обретает себя Dasein. Речь – самое опасное, чем обладает человек, а посему поэзия – опаснейшее дело...но вместе с тем невиннейшее из всех занятий.

**Тракль** (цитирует «Распад»):

*Verlorner Sinn vergangner Zeiten*

*Blickt aus den steinernen Masken her,*

*Потерянный смысл былых времён*

*Смотрит на нас сквозь окаменевшие маски...*

*...Больные запахи затопленных садов*

*Стелются над развалинами,*

*Словно эхо проклятий*

*Над раскрытыми могилами.*

**Хайдеггер:** Когда-то вы были Траклем. Но кто вы теперь?

**Тракль:** Кто я? Дух, призрак, человек, душа, покойник, мертвец?! Поэт?..

**Хайдеггер:** Не важно, кто. Важно свидетельство. Dasein.

**Тракль:** Я могу поведать о себе, но не уверен, что такое рассказывают на ночь... Детство: болезни, мрак и ужас. Однажды отец превратился в старца, а в тёмных комнатах дома окаменел лик матери, и на меня легло проклятье угасающего рода. Тогда-то образ возлюбленной сестры и стал выступать из голубого зеркала. Когда она являлась, я падал в темноту как мёртвый, и мои сны наполняли старый дом предков. По вечерам мне нравилось бродить по заброшенному погосту, или забираться в мертвецкую и смотреть... зелёные пятна разложения на красивых руках мертвецов. Когда я ложился в постель, меня душили слёзы... Никто... даже она (*бросает взгляд на призрак сестры*) не приходила, чтоб положить свою ладонь мне на лоб. Вам знакомо такое чувство: вы слышите аккорды собственных шагов и вас переполняет гордость и презрение к роду человеческому? (*говорит полудиёпотом, словно в забытьи*). Я шёл... и даже звери обходили стороной мои помрачённые тропы. Никто меня не любил. Мой мозг сжигали и блуд и лживость. Синий шелест женского платья превращал меня в соляной столп, когда в дверях возникал ночной силуэт матери. Над моим изголовьем возвышалась тень зла. Нынче опять я неистово зывал к Богу о смерти. Перед его святейшим ликом я предстал весь в нечистотах и крови. Я бросал ему вызов. Но он прячет свой лик... Передо мной во власянице встаёт лишь пламенеющий демон. Она. Она...

**Головин:** Так может говорить лишь тот, кто проклят.

**Тракль:** Да, это родовое проклятье. Когда в запятнанных комнатах свершится последние судьбы, в дом вступит смерть. Меня терзает похоть смерти.

**Головин:** *(открывает бутылку вина и наполняет все три бокала)* Никогда и нигде до эпохи рационального интеллекта телесная смерть не считалась концом человеческого бытия. В вашей поэзии присутствует «серафический тон» сакральной медлительности, ваши онейрические пространства отпугивают теоретическую мысль: это не охотничьи уголья, но стихия хаотического распада.

**Хайдеггер:** Не правда ли, Негг Тракль, вас упрекали в недоверии к рациональному мышлению и даже в страхе перед ним?

**Тракль:** Нет ни недоверия, ни страха! Рациональное мышление вызывает у меня только одно чувство, Негг Хайдеггер – ненависть.

**Головин:** Помните, в письме Эльзе Ласкер-Шюлер вы написали, что «рациональный разум уничтожил западную цивилизацию и сейчас стремится уничтожить все остальные».

**Тракль:** Ja!

**Головин:** Но вопреки многим, кто искал утешения в Востоке и его экзотизмах, вы не верили, что этим можно Запад спасти.

**Тракль:** Вы абсолютно правы. Западный рационализм разжует и выплюнет гвинейских идолов точно так же, как готические соборы.

**Призрак сестры** снова появляется в комнате, все оглядываются.

**Головин :** Ваша сестра...О ваших специальных отношениях с ней можно было написать любопытный герметический роман.

**Тракль:** Смерть нас не разлучила. Ведь мы клялись друг другу...Маргарита. Она повсюду следует за мной.

**Головин:** *(перебивая)* В вашем активном дикте смерть всегда была полным уничтожением, гибельной фиксацией. Она предстала в образах города, каменных комнат, проступающего на лбу холодного металла, окаменевших лиц, окаменения вообще. Распад действительности в онейрическом пространстве - это пробуждение центробежной силы внутреннего огня.

**Тракль** *(цитирует стихотворение «Фён»):*

*Мучения и боль каменной жизни*

*Растворяются в пурпурных снах,*

*Распадаясь, тело освобождается*

*От терновой занозы...*

**Хайдеггер:** Терновник, иглы, экзистенциальное беспокойство. Der Angst.

**Головин:** И это не только конкретное описание, но и метафора жестокой, беспощадной фиксации. Кстати, где эта империя ваших снов, эта страна в меридианах неподвижного солнца смерти?

**Трактор:** Там золотое око начала, тёмное терпенье конца. Там сестра...

**Головин:** Сестра всегда в вашей духовной ночи. Это нормально. Остаётся сделать её женой, соединиться в философском инцесте. Если это удастся, возникнет андрогин... Перед эманациями её чёрной магнезии вы просто бессильны. В магическом браке с сестрой, вы превратите сульфур арсеникум в белый сульфур. (*обращаясь к залу*) Кстати, в алхимии он символизируется единорогом. И так вы завершите «опус в чёрном».

**Трактор:** Да-да, я видел гравюры... там была изображена дева и единорог.

**Головин:** Это идея белого сульфура, идея сестры. В любопытной книге Валентина Андреа «Химическая свадьба Иоганна Розенкройца» лев возле фонтана держит меч. Это символ мужского огня. К нему приближается белый единорог, и тогда лев ломает меч в лапах и бросает его в фонтан.

**Трактор:** Was bedeutet das?

**Головин:** Это означает первую трансформацию. Соединение мужского и женского начал допустимо в лунной сфере, в срединном мире, поскольку только там женщина – возлюбленная сестра, *sorgmystica*. Там, где ослаблены чары земли, там и следует искать *material prima*. Ни мать, ни дочь не могут соединиться с вами в этом магическом браке. Только сестра.

**Трактор:** В путанице и отчаянии последнего времени я вообще не знал, как мне жить... Я был уверен, что все закончится погружением во мрак.

**Хайдеггер:** Говорят, вы отравились, дезертировали в смерть, чтобы уйти от ужасов войны. Но мне же кажется, вы ушли от проклятия рода.

**Головин:** У Майринка в рассказе «Майстер Леонгард» главный герой, влюблённый в свою сестру, пытается ускользнуть сквозь самого себя от наследственного проклятия. Он размышляет о грехе

кровосмешения и материубийства, и приходит к мысли, что всё – грех или греха нет вовсе, ибо совокупность всех Я – эпандемоническая пневма. Подумайте, есть ли в мире хоть одна женщина, которая не была бы вашей сестрой, или любовь, которая не являлась бы инцестом?

**Трабль:** Значит великое Я, только оно определяет судьбу?

**Головин:** Именно так. Там, где есть selbst, нет места для изъяна. Отныне вы можете открыть книгу судьбы на любой странице.

**Трабль:** Но ведь это - прыжок в бездну? (*отрешённо*) Хотя, богам, должно быть, всё равно...

**Хайдеггер:** Люди им безразличны. Боги легки. Когда люди обращаются к бытию, боги соизволяют пройти вдалеке к миру людей по касательной. Едва заметно кивнув. Для людей этого более чем достаточно. Но замечают это только поэты.

**Трабль** (*поднимается из-за стола и, будто прислушиваясь к чему-то, что слышит только он, обзревает окружающее его пространство*): Я слышу... мимо меня проходит Бог...

**Хайдеггер:** Последний Бог. Спросите само бытие! И в его молчании ответит Бог. Вы можете обойти всё сущее: нигде никаких следов Бога.

**Трабль** медленно оборачивается назад и видит, как **призрак сестры** приближается к нему и манит рукой. Слышится женский голос:

*Der letzte Gott*

*Das Kommendste in Kommen, das austragend sich als Er-ignis ereignet*

*Das Kommen als Wesen des Seyns.*

*Frage das Seyn! Und in dessen Stille als der Anfang des Wortes antwortet Gott.*

*Alles Seiende mogt ihr durchstreifen, nirgens zeigt sich der Spur des Gottes.*

Трабль направляется во тьму, где ждёт его девушка в белом платье. Когда они оказываются совсем близко, сестра даёт брату скипетр (стебель цветка), держа в своей руке точно такой же. Они иллюстрируют алхимическую гравюру из ROSARIUM PHILOSOPHORUM.

Свет окрашивается красным, происходит яркая вспышка и всё погружается в темноту. Свеча на столе тоже гаснет. На минуту во-

царяется полная тишина. Затем слышится звук зажигаемой спички. Евгений Головин подносит её к свече и как ни в чём не бывало, наливает вино в бокалы – себе и Хайдеггеру. Позади них появляется **дева с единорогом**, и медленно проходит в другой конец сцены.

**Евгений Головин** читает стихотворение «Диана»:

*...туманы черных лилий*

*не могут растерзать сиянья бугенвиллий  
И даже в синем трепете созвездий  
мерцает хохот напряженных лезвий  
холодных гладиолой. Средоточий  
роскошный полумрак приемлет пустоту  
и спрашивает фавн: люблю ли я мечту.  
Весьма, весьма, весьма изысканный вопрос,  
неясно вышитый в желтофиоле ночи.  
О белизна! О ложный триумф роз!  
На мулине Дамур изгибы тонких талий  
напоминают смуглый сумрак далей...  
Но все равно! Туманы черных лилий  
не в силах оттенить расцвета бугенвиллий.  
И нежность бирюзы сфероидов любви  
не в силах заглушить слова: увей, увей  
твой тирс багряной пеной винограда...  
А впрочем всё равно. И когти леопарда  
раскинуты на пятый континент,  
где в сладострастной схолии момента  
набросан силуэт шестого континента,  
напоминающий спираль двойного «нет»,  
и треугольник Антарес и синий  
берилл венчает теофанию богини.  
И сладострастные туманы чёрных лилий  
ласкают солнечную даму бугенвиллий...*

# ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕКА

## Спектакль по пьесе Леонида Андреева «Жизнь Человека» (постановочный план)

Представление в четырёх действиях с прологом.

Все действия происходят в зале без сцены и зрительских кресел. Пространство разделено на два равных сектора.

Зрители перемещаются вслед за действием, переходя из одного сектора в другой.

### ПРОЛОГ

Звучит **голос Леонида Андреева**, который зачитывает отрывок из вступления к пьесе:

Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с ее темным началом и темным концом. Доселе небывший, таинственно схороненный в безграничности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем,- он таинственно нарушит затворы небытия и криком возвестит о начале своей короткой жизни. В ночи небытия вспыхнет светильник, зажженный неведомой рукою,- это жизнь Человека. Смотрите на пламень его - это жизнь Человека. Родившись, он примет образ и имя человека и во всем станет подобен другим людям, уже живущим на земле. И их жестокая судьба станет его судьбою, и его жестокая судьба станет судьбою всех людей. Неудержимо влекомый временем, он непреложно пройдет все ступени человеческой жизни, от низу к верху, от верху к низу. Ограниченный зрением, он никогда не будет видеть следующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его; ограниченный знанием, он никогда не будет знать, что несет ему грядущий день,

грядущий час - минута. И в слепом неведении своем, томимый предчувствиями, волнуемый надеждами и страхом, он покорно совершит круг железного предначертания.

## **КАРТИНА ПЕРВАЯ.**

### **РОЖДЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА И МУКИ МАТЕРИ**

#### **Первая зала**

*Музыка ещё звучит.*

Из темноты постепенно выступают силуэты **трёх Мойр**. Время от времени их разговор прерывают крики и стоны женщины, которая вот-вот разрешится от бремени. Вспышки молнии резко освещают сцену и женщин, прядущих нить судьбы. Их беседа происходит при этом пугающем мерцании. Зрители окружают центральное высвеченное место плотным кольцом, создавая подобие живой мандалы.

#### **РАЗГОВОР МОЙР**

**Первая:** Интересно, кто у неё родится: сын или дочь?

**Вторая:** А разве не всё равно?

**Третья:** Я люблю мальчиков.

**Первая:** А я люблю девочек. Они всегда сидят дома и ждут, когда к ним приходишь.

**Вторая:** А вы любите ходить в гости?

*Первая ухмыляется.*

**Первая:** Он знает (*многозначительно*)

**Третья:** Он знает.

*Молчание.*

**Вторая:** Бедная, ей так тяжело рожать. Вот уже шестнадцать часов сидим мы здесь, а она все кричит.

**Первая:** Доктор говорит, что она умрет.



**Третья:** Нет, Доктор говорит, что ребенок будет мертвый, а она сама останется жива.

**Вторая:** Зачем они рожают? Это так больно.

**Первая:** А зачем они умирают? Это еще больнее.

**Третья:** Человек – существо умирающее. Лучше спросите, разве необходимо, чтобы стон человечества был одноголосым?

*Слышится крик роженицы.*

*Последняя вспышка молнии озаряет сцену и тьма отступает.*

*Фигуры женщин хорошо различимы.*

**Вторая:** Опять началось.

**Третья:** У нее снова появился голос. Это хорошо.

**Вторая:** Бедный муж: он так растерялся, что на него смешно смотреть. Прежде он радовался беременности жены и говорил, что хочет мальчика. Он думает, что сын его будет министром или гене-

ралом. Теперь он ничего не хочет, ни мальчика, ни девочки, и только мечется и плачет.

*Мойры тихо смеются. Крик становится громче и неожиданно замирает. Тишина.*

**Первая:** Что с нею? Быть может, она уже умерла?

**Третья:** Нет. Тогда бы мы услышали плач. Сюда бы вбежал Доктор и стал говорить пустяки. Потом бы внесли ее мужа, потерявшего сознание, и нам пришлось бы поработать. Нет, она не умерла.

**Вторая:** Тогда зачем же мы здесь сидим?

**Первая:** Спросите у Него. Только Он знает.

*В музыку вклинивается посторонний шум, шум ветра. Мойры прислушиваются.*

**Вторая:** Он не скажет.

**Третья:** Не скажет. Он ничего не говорит.

*Тревожно поёживаются и продолжают прядь.  
Крики становятся громче.*

**Первая:** А это скорее похоже на вой зверя. Чувствуется ночь в этом крике.

**Вторая:** Чувствуется бесконечный темный лес, и безнадежность, и страх.

**Третья:** Чувствуется одиночество и тоска. Разве возле нее нет никого? Почему нет других голосов, кроме этого дикого вопля?

*Молчание. Крик.*

**Первая:** Как странно кричит человек! Когда самой больно и кричишь, ты не замечаешь, как это странно...

**Вторая:** Я не могу представить себе рта, который издает эти звуки. Неужели это рот женщины?

*Руки Мойр напряжены, тревога передаётся нити. Они вцепляются в неё не то пытаясь порвать, не то проверяя на прочность.*

**Третья:** Но чувствуется, что он перекосялся.

**Вторая:** В какой-то глубине зарождается звук. Теперь это похоже на крик утопающего. Слушайте, она захлебывается!

**Первая:** Кто-то тяжелый сел ей на грудь!

**Третья:** И душит ее!

*Крики смолкают.*

**Вторая:** (*громким шёпотом*) Тише! Он здесь?

**Третья:** Не знаю.

**Первая:** Кажется, здесь.

**Вторая:** Это он сотворил тишину.

**Третья:** Это правда, что о Нём говорят? Будто он никогда не смеётся.

**Первая:** Кто это видел? Вы передаете просто слухи: о Нем так много лгут.

**Вторая:** Он слышит нас.

*Тихо смеются и внезапно замолкают.*

**Первая** (*вкрадчиво*): Дети... Я больше люблю их, когда они умирают, тогда они менее требовательны.

**Третья:** Нет, они очень смешные. Я люблю обмывать их, когда они родятся.

**Вторая:** Я люблю обмывать их, когда они умерли.

**Первая:** Не спорьте! Не спорьте! Всякой будет свое: одна обмоет, когда родится, другая - когда умрет.

**Вторая:** Бессмертные: смертны, смертны: бессмертны, ибо жизнь этих есть смерть тех, а жизнь тех – смерть этих.

*Они тихо смеются. Крики за стеной возобновляются.*

**Третья:** Либо она умирает, либо родит. Чувствуются последние силы в этом вопле.

**Первая:** Вытаращенные глаза...

**Вторая:** Холодный пот на лбу...

*Слушают.*

**Первая:** Она родит!

**Третья:** Нет, она умирает.

*Крики обрываются.*

**Первая:** Я вам говорю...

**Некто в сером** (*говорит звучно и властно*). Тише! Человек родился.

*Музыка затихает.*

Зрители расступаются. Два карлика вносят в центр зала одну внушительного размера горящую свечу и ставят её на алтарь. **Мойры** замирают, прекращают пряхть. Они встают рядом со свечой и танцуют *танец судьбы*, держа в руках нить. (танцоры *butoh*) В какой-то момент на стене становится виден огромный силуэт **Фигуры в капюшоне**. **Мойры** должны изменить «рисунок» танца. И завершить его уходом, рассеявшись в зрительской толпе, когда из тьмы выступит **Некто в Сером** (*неестественно высокий*), держащий в руке горящую свечу в старинном подсвечнике.

Появляются **Доктор** в белом халате и **Отец Человека**. Отец Человека утомлён, но радостен; под глазами синие круги, он бледен, волосы в беспорядке, одет небрежно.

**Доктор:** До последней минуты я не знал, останется ли в живых ваша жена или нет. Я употребил все искусство и знание, но наше искусство значит так мало, если не приходит на помощь сама природа. И я очень волновался, у меня и сейчас учащённо бьется пульс. Уже стольким детям я помог явиться на свет, но до сих пор я не могу отделаться от волнения. Но вы не слушаете меня, сударь.

**Отец Человека:** Я слушаю, но ничего не слышу. Кто мог бы укрыться от незаходящего огня? До сих пор у меня стоит в ушах ее крик, и я плохо понимаю. Бедная, как она страдала! Безумный,

глупый, я так хотел иметь детей, но теперь я отказываюсь от этого преступного желания.

**Доктор:** Вы еще позовете меня, когда родится у вас следующий.

**Отец:** Нет, никогда. Мне стыдно сказать, но я сейчас ненавижу ребенка, из-за которого она столько страдала. Я даже не видал его, какой он?

**Доктор:** Он хорошо упитанный, крепкий мальчик и, если не ошибаюсь, похож на вас.

**Отец:** Похож на меня? Как я счастлив! Теперь я начинаю любить его. Мне всегда хотелось, чтобы у меня родился мальчик и был похож на меня. Вы видели: у него такой нос, как мой, не правда ли?

**Доктор:** Да, нос и глаза.

**Отец:** И глаза? Это так хорошо! Я вам заплачу больше, чем назначил. Боже! Благодарю тебя за то, что ты исполнил мое желание и дал мне сына, похожего на меня. Благодарю тебя за то, что не умерла моя жена и жив ребенок.

**Доктор** оставляет **Отца Человека**.

Входят **родственники**. Их **шестеро**. Необыкновенно толстая **Пожилая дама** с отвисшим подбородком и маленькими надменными глазками, чрезвычайно важная и гордая. **Пожилой господин**, ее муж, очень длинный и необыкновенно худой, так что платье висит на нем. Козлиная острая борода, длинные, до плеч, гладкие, точно намоченные, волосы и очки; смотрит испуганно и в то же время поучительно; в руке держит шляпу-низкий черный цилиндр. **Молоденькая девушка**, их дочь, с наивно вздернутым носиком, мигающими глазами и открытым ртом. **Худая дама**, имеющая крайне угнетенный и кислый вид; в руках держит носовой платок и часто вытирает им рот. **Двое юношей** совершенно торжественных: необыкновенно высокие воротнички, вытягивающие шею, прилизанные волосы, выражение недоумения и растерянности. Все указываемые свойства в каждом из обладателей их достигают крайнего развития.

**Пожилая дама** (*обращаясь к Отцу Человека*): Позволь, дорогой брат, поздравить тебя с рождением сына. (*Целует его.*)

**Пожилой господин:** Позволь, дорогой родственник, сердечно поздравить тебя с рождением столь долго ожидаемого сына. (*Целует.*)

**Остальные:** Позвольте нам, дорогой родственник, поздравить вас с рождением сына. (*Целуют.*)

**Отец** (*очень растроганный*): Благодарю вас! Благодарю вас! Все вы очень хорошие, очень добрые и милые люди, и я очень люблю вас. Прежде я сомневался и думал, что ты, дорогая сестра, несколько занята собой и своими достоинствами, а вы, милый зять, несколько педантичны. И про остальных я думал, что они холодны ко мне и ходят только обедать, но теперь я вижу, что ошибался. Я очень счастлив: у меня родился сын, похожий на меня, и кроме того, я сразу вижу столько хороших, любящих меня людей.

*Целуются.*

**Молодая девушка:** Как вы назовете сына, дорогой дядя? Мне бы очень хотелось, чтобы это было красивое, поэтическое имя. Так много зависит от того, как зовут человека.

**Пожилая дама:** Я бы желала, чтобы это было простое и солидное имя. Люди с красивыми именами всегда очень легкомысленны и редко успевают в жизни.

**Пожилой господин:** Мне кажется, что вам, дорогой шурин, следовало бы наречь сына по имени какого-нибудь из старших родственников. Это продолжает и укрепляет род.

**Отец:** Да, мы с женой уже думали об этом, но не могли решить. Вообще с рождением ребенка приходит столько новых мыслей и забот!

**Пожилая дама:** Это наполняет жизнь.

**Пожилой господин:** Это ставит прекрасную цель для жизни. Воспитывая ребенка, устраняя от него те ошибки, жертвой которых мы были, укрепляя его ум нашим собственным богатым опытом, мы таким образом создаем лучшего человека и медленно, но верно движемся к конечной цели существования - к совершенству.

**Отец:** Вы совершенно правы, уважаемый зять. Когда я был маленьким, я очень любил мучить животных, и это развивало во мне жестокость. Моему сыну я не позволю мучить животных. Уже будучи взрослым, я часто ошибался в дружбе и любви: избирал недостойных друзей и вероломных женщин. Моему сыну я объясню...

**Доктор** (*входит и громко говорит*): Сударь, вашей жене очень плохо. Она хочет видеть вас.

**Отец**: Ах, боже мой! (*Уходит вместе с доктором.*) Как только Отец Человека уходит из зала, **родственники** застывают и молчат с каменными лицами. Свет становится менее ярким. На сцене появляются люди с фигурками младенцев в руках. Окружив родственников, они совершают ритуальный танец рождения.

## **КАРТИНА ВТОРАЯ. БАЛ У ЧЕЛОВЕКА**

### *Вторая зала*

Комнату заливают холодный свет. У центральной стены зала находится кресло, больше похожее на трон. В нём сидит **Человек** (*его внешний вид выдаёт его богатство*), на лице его выражение глубочайшей тоски. За его спиной, на возвышенности, стоит **Некто в Сером** в руке он держит горящую свечу.

*Зрители оказываются в середине зала.*

Будто ощутив тревогу, **Человек** чуть заметно вздрагивает и смотрит перед собой – на алтаре по-прежнему стоит большая свеча. **Некто в Сером** медленно приближается к Человеку, по стене пробегает тень. Человек тревожно ожидает, что его гость заявит о своём присутствии, вся его поза говорит о высочайшем напряжении.

**Некто в Сером** (*всё ещё находясь за спиной; голос холодный, безэмоциональный, гулкий – неожиданно произносит*): Я был послан святейшим Ангелом, чтобы жить подле тебя во все дни жизни твоей.

**Человек** (*не покидает кресло, чуть обернувшись в сторону гостя*):

Но Кто ты, назови своё имя? Ибо я знаю, кому вверена жизнь моя.

**Некто в Сером**: Разве ты не узнаешь меня?

**Человек**: Нет.

**Некто в Сером** обходит Человека и предстаёт перед ним.

**Человек** указывает гостю на стул и хочет поднести ему бокал вина, но тот делает отрицательный жест и остаётся стоять рядом.

**Некто в Сером:** Я Пастырь, коему ты был вверен.

**Человек:** Зачем ты пришёл?

**Некто в Сером:** Разве ты не звал меня?

**Человек:** Наверное, звал... Не проходит моя смертная тоска и не пройдёт, а – придёт сильнейшею, невыносимою. Не безумею от неё, не умираю, и не умру: обречён на бессмертие. Мука моя больше той, от которой умирают и сходят с ума. Умрёшь – вместе с тобой нет и твоей муки; сойдёшь с ума – не будешь знать ни о себе, ни о ней. Здесь же нет ни конца, ни исхода; да и начала нет – потеряно.

**Некто в Сером:** Невелика твоя мука, если от неё не безумствуешь и не умираешь. Просто: ты холоден и бесчувствен; мука же твоя самая обыкновенная хандра.

**Человек:** Пускай я бесчувствен и холоден. Разве холод не жжёт? Не в глубине ли ада ледяная пустыня? Не там ли льдом сковано тело? Слезы, не успевая выступить из глаз, застывают. Легко ли чувствовать, что у тебя вместо сердца острый и жгучий кусок льда, останавливающий всякое движение?

**Некто в Сером:** Окаменённое нечувствие... Какое горделивое одиночество! – Утешение не меньшее, чем смерть и безумие.

**Человек:** Всякой муки не побеждает ни смерть, ни безумие: её побеждает поэзия.

**Некто в Сером:** Великая и настоящая мука безмолвна. О смерти вам лучше молчать. И то, что есть у вас – не жизнь и не смерть, а – вечно живущая смерть. Как может умереть живущая смерть, раз вечное умирание и есть её жизнь?

**Человек (неуверенно):** Есть вечная, бессмертная жизнь.

**Некто в Сером:** Что же это за жизнь, если в ней нет умирания? В такой жизни ничего не исчезает и, стало быть, ничего и не возникает. В ней нет недосказанного и мимолётного. Любви в ней нет, ибо нечего отдать, нечем пожертвовать: всё стоит на месте, неотъемлемое, неизменное. Это не жизнь без смерти, а смерть без жизни: то, чего нет. Неодолим вихрь разрушения: невыносима симфония воплей, проклятий и стонов. «Рахиль плачет о детях своих и не может утешиться, ибо их нет».

**Человек:** Я слышу Божественную тишину мироздания, потому что меня оглушает её неистовый вопль.

**Некто в Сером:** Иного покоя, иной тишины нет и быть не может. Запомни: нет, не существует души, которая бы вместе с тем не была и вечно умирающим телом. Ты не можешь представить себе, что умрёшь. Никто не может себе этого представить. Тем не менее, все умирают. И ты умрёшь (*с нажимом*) Когда я решу...

Зал заполняют **люди в вечерних нарядах**.

*Зрители оказываются окруженными действием.*

**Человек** встаёт с кресла и видит свою **Жену**, своих **Друзей** и **Врагов**, которые походят к нему. При виде этой «свиты» танцующие расступаются. Кажется, никто не замечает **Некто в Сером**. Он отходит в сторону.

**Человек** в сопровождении пришедших обходит зал, осматривая гостей, с одними он здоровается, на других не обращает никакого внимания. Вдруг к Человеку подбегает один из гостей и в смятении кричит, вцепившись в рукав его пиджака: «*Я не могу вынести молчания Бога! Я не могу вынести молчания Бога!*» Затем, встретившись взглядом с Человеком и его «свитой», отступает назад, объятый ужасом. Творит крестное знамение и, едва не споткнувшись, покидает сцену.

**Некто в Сером** садится в кресло **Человека**.

**Человек**, его **Жена**, его **Друзья**, его **Враги** проходят мимо танцующих и удаляются.

**Некто в Сером** поднимается с кресла и трижды громко хлопает в ладоши, музыка внезапно обрывается. Всё погружается во мрак.

## **КАРТИНА ТРЕТЬЯ. НЕСЧАСТИЕ ЧЕЛОВЕКА**

### *Первая зала*

*Зрители окружают действие.*

Бедная комната, освещённая грязно-коричневым светом. Посередине её стоит деревянный ящик, по-видимому, заменяющий стол. На

столе лежат чертежи, выполненные на мятой жёлтой бумаге, старая потрёпанная книга и деревянная лошадка. На полу комнаты беспорядочно разбросаны отжившие своё книги. Стоит только один стул.

**Человек** и **Некто в Сером** стоят, прислонившись спиной друг к другу, являя два лика одной сути. Лицо Некто в Сером по-прежнему скрыто за складками капюшона.

**Человек:** Ты создал меня, даже не осведомившись, хочу ли я этого, а потом обрёк меня на вечную муку бессмысленного тления. Может быть, и прекрасно, что неизменная Мощь твоя озарена неколеблющимся пламенем ада. Может быть, дивною музыкою звучат в ушах Божьих стоны обезумевших от муки и бессильные проклятья вверженных в геенну. Но при чём тут Любовь? Я не признаю твоего могущества! Вот если бы я вверг тебя в ад, мне было бы чем гордиться. Ты дал мне жизнь? Так отбери её назад! Умертви меня, верни в небытие! Смерть легче твоей вечности. Всемогущества не хватает? Или прав Моисей и ты испугался, что я буду, как ты, и, позавидовав, сковал меня, чтобы наслаждаться моим бессилием?

Во время его разговора на сцену выходят **12 человек** и, проходя через живой круг зрителей, встают справа и слева сцены по шесть с каждой стороны. Это судьи и палачи. После последней фразы появляется **девушка с весами** в тонкой руке. Её походка грациозна, нетороплива, вся она будто бесплотная, неосязаемая, слишком хрупкая, чтобы быть человеком.

**Девушка:** А ты кто, человек, чтобы спорить с Богом?

**Человек:** Спорю. К чему мне подобострастное благочестие, раз я всё равно в аду? Я не признаю такого Бога.

**Девушка** (*тихо, но угрожающе*): Молчи!

**Человек:** Теперь вынужденное моё молчание уже ничего не будет стоить.

**Девушка:** Твои слова призывают судей и палачей.

**Человек:** И что же будет? Он назовёт меня виновным и прикажет уничтожить? Разобьёт неудачливый горшечник им же сделанный сосуд. Да, меня не станет. Но то, что был я (*с нажимом*), ему не уничтожить.

*Со слов девушки, Некто в Сером неслышно и медленно отстраняется от человека и уходит через расступившуюся толпу.*

**Девушка:** Всё здесь Его, всё – Он. Нет у тебя ничего своего. Страшно дальше искать себя. Там уже ничего больше нет. Там бездна, которой нет. Тебя нет.

*Человек хочет уйти, но видит по обе стороны судей и палачей. Тогда он идёт в сторону девушки и в состоянии исступления покидает круг. Судьи и палачи остаются стоять неподвижно. Девушка садится на единственный стул, ставит весы на ящик.*

*Появляется Доктор, мрачный и очень озабоченный.*

**Доктор:** Туда я попал?

**Девушка:** Не знаю.

**Доктор:** Где человек, которому разбили голову камнем?

**Девушка** Указывает в сторону.

**Доктор** молча уходит.

**Два карлика** вносят свечу, от которой осталась только четверть. За кадром слышится разговор **Доктора** и **Жены**.

**Жена:** Доктор, мой сын умирает.

**Доктор:** Смерть – не точка. Сейчас он крепко спит, и вы не будите его. Сон (*задумался*) быть может к лучшему.

**Жена:** Ваша дверь налево (*слышно, как открылась и закрылась дверь*).

*Девушка что-то взвешивает на весах, затем уходит. В комнате появляется маленький мальчик.*

Его голова забинтована так, что не видно даже глаз. На бинте видны кровоподтёки. Он будет сбивчиво передвигаться по комнате как раз во время молитвы родителей. Потом он доберётся до стола и найдёт деревянную лошадку. Сядет с ней играть. Он будет играть во время молитвы.

**Молитва матери:** *Боже, я прошу тебя, оставь жизнь моему сыну. Только одно я понимаю, только одно могу я сказать, только одно: боже, оставь жизнь моему сыну. Нет у меня других слов, все темно вокруг меня, все падает, я ничего не понимаю, и такой ужас у меня в душе, господи, что только одно могу я сказать: боже, оставь жизнь моему сыну! Оставь жизнь моему сыну! Оставь! Прости, что*

так плохо молюсь я, но я не могу. Господи, ты понимаешь, не могу. Ты посмотри на меня. Ты только посмотри на меня - видишь? Видишь, как трясется голова, как трясутся руки - да что руки мои, господи! Пожалей его...

**Молитва отца:** *Вот я молюсь, видишь? Согнул старые колена, в прахе разостлался перед тобой, землю целую - видишь? Быть может, когда-нибудь я оскорбил тебя, так ты прости меня, прости. Правда, я был дерзок, заносчив, требовал, а не просил, часто осуждал. Ты прости меня. А если хочешь, если такая твоя воля, накажи,- но только сына моего оставь. Оставь, я прошу тебя. Не о милосердии я тебя прошу, не о жалости, нет - только о справедливости. Ты - старик, и я ведь тоже старик. Ты скорее меня поймешь. Его хотели убить злые люди, те, что делами своими оскорбляют тебя и оскверняют твою землю. Злые, безжалостные негодяи, бросающие камни из-за угла. Из-за угла, негодяи! Не дай же совершиться до конца злему делу: останови кровь, верни жизнь - верни жизнь моему благородному сыну. Ты отнял у меня все, но разве когда-нибудь я просил тебя, как попрошайка: верни богатство! верни друзей! верни талант! Нет, никогда. Даже о таланте не просил я, а ты ведь знаешь, что такое талант - ведь это больше жизни! Может быть, так нужно, думал я, и все терпел, и все терпел, гордо терпел. А теперь прошу, на коленях, в прахе, целую землю,- верни жизнь моему сыну. Целую землю твою!*

**Мальчик** сидит на полу и непринуждённо играет с лошадкой. **Некто в Сером**, возникающий из темноты, вторгается в круг и долго смотрит на мальчика, потом поднимает к небу руки на несколько мгновений, а потом скрещивает их на груди. В этот самый миг слышатся голоса.

**Человек:** Мне страшно: как будто кто-то позвал меня.

**Жена:** Наш сын умер.

После этих слов игравший **мальчик** испуганно поднимает голову и замирает. К нему приближается **Некто в Сером**, берёт за руку и выводит из комнаты. Слышится весёлый детский смех.

## КАРТИНА ЧЕТВЁРТАЯ. СМЕРТЬ ЧЕЛОВЕКА

*Вторая зала (перегородка исчезает, пространство становится единым)*

Комната с сумрачно-грязными стенами, слабо освещённая. За столиками сидят **люди с мертвенными уродливыми лицами**, словно сошедшие с картин Босха. На них надеты серые, рваные одежды. Посередине этого сборища, за отдельным столиком, сидит **Человек**, положив седую, всклокоченную голову на руки. Таким остается он все время, за исключением того момента, когда говорит. Одет он очень плохо. Слышно звуки дождя и падающих камней. На стенах колышутся тени. **Человек** сидит совсем неподвижно, взгляд оставлен.

### РАЗГОВОР ПЬЯНИЦ.

**Первый:** Вы не слышите шума? Я слышу какой-то шум. Как будто грохочут железные колёса или камни падают с горы. Большие камни падают, как дождь.

**Второй:** Это шумит в ушах.

**Первый:** Неет... Это шумит моя кровь. Я чувствую мою кровь. Густая, пахнущая ромом, она тяжело катится по жилам. И когда подходит к сердцу, то всё падает, и становится страшно.

**Третий:** Я вижу как будто блистание молний!

**Четвёртый:** А я – огромные костры, и на них горят люди. Противно пахнет горелым мясом. Чёрные тени кружатся вокруг костров. Эти тени пьяны. Если они позовёт меня, я пойду танцевать с ними.

**Пятый:** Однажды я видел гигантского паука. Я до утра тряса от ужаса.

**Первый:** Лучше ужас, чем жизнь! Кто хочет вернуться к жизни?

**Все:** Я – нет.

**Шестой:** Почему здесь Человек? *(все поворачивает головы к столику, за которым сидит Человек)*. Пусть идёт в свой дом, у него свой дом.

**Первый:** И пятнадцать комнат.

**Второй:** Пустых комнат. Он один.

**Третий:** Один? А жена?

**Четвёртый:** Она мертва. Он один.

**Первый:** Я тоже один. Напрасна и случайна одинокая жизнь и на казнь обречена. Словно и не по своей воле появился на свет. Словно какой-то чародей воззвал тебя из ничтожества, но оставил тебе слишком много этого самого ничтожества.

На сцене появляются **Мойры**. Свет становится ровным и очень слабым. На голову **Человека** сверху падает слабый свет.

**Мойры** садятся на свободные стулья за столики вместе с пьяницами, но те, кажется, их совсем не замечают.

Пьяницы продолжают разговор:

**Второй:** Смерть – не конец жизни, а – начало бесконечной адской муки. В смерти всё умершее оживает, но как бы только для того, чтобы не исчезло моё сознание, чтобы всецело и подлинно переживал я вечное умирание в бесконечном умирании мира.

**Третий:** Мы в аду, но в глубине ада бесов не видно и не слышно. Здесь всё заглушено воем бездны.

*Во время их беседы бесчисленные тени мечутся по стенам.*

В руках одной из **Мойр** – кукла. Она раздевает её, передаёт другой, та – отрывает у куклы ножку, передаёт следующей, та в свою очередь – отрывает ручку; они передают куклу до тех пор, пока в руках одной из них не окажется голова. Она подходит к столику, где сидит **Человек** и кладёт голову на его тарелку. Две другие **Мойры** подходят к ним, становятся полукругом и начинают медленно ходить вокруг **Человека**, пока тот смотрит на голову.

Музыка становится совсем тихой.

**Человек** начинает говорить: Из бездны безвидной, пустой и небытийной звал меня, ещё небытийного, голос Твой. Ты звал меня, мир небытийный, жить Твоею жизнью, быть Плеромой твоей. Ты уступал. Ты дарил мне свою жизнь. Молил меня стать Богом вместо тебя. Ужасала тебя, вечного Бога, вечная смерть. Как отозвался, как ответил тебе – не знаю. Но – словно вспоминается что-то. Во веки

веков ты каждый день творил меня, а я всё не хотел жить. Покажись мне! О, да! «Страшно впасть в руки Бога живого». Невозможно видеть тебя и не умереть. Этот мир не выносит видения Божьей полноты и разрушается при одном приближении божества. Сына своего ты отдал за меня, я же за тебя – не пожалел своего. Как оправдывает себя мир пред безвинно страдающим Сыном твоим? От тебя оправданий не жду. Однажды ко мне подошёл сумасшедший и открыл мне, что не может вынести Молчание Бога. Молчи, молчи... Я не смог бы вынести только Твой Смех.

Луч света, направленный на **Человека** становится очень ярким, - тот словно обьят слепящим светом.

За его спиной появляется **Некто в Сером** с догорающей свечой в руке. Узкое синее пламя колеблется, то ложась на край, то острым язычком устремляясь вверх. И могильно-синие блики на каменном лице и подбородке Его.

**Некто в Сером** ведёт за руку **мальчика** (покойного сына Человека). Он передаёт огарок свечи мальчику, тот подходит к **Человеку**, который обезумел от ужаса. **Некто в Сером** отступает в тень. **Мальчик** смотрит на отца, приближается к его лицу и показывает свечу. Несколько секунд они смотрят друг на друга. **Мальчик** задувает свечу. **Человек** замирает, его обступают **Мойры**. Темнеет, видны лишь контуры фигур. Полная тьма и какофония звуков (смех, шуршание, лязганье, стоны).

Когда **Мойры** расступаются, свет возвращается и становится видно, что **Человек** лежит на полу, а рядом с ним – его голова, отделившаяся от тела. **Мальчик** поднимает её, встаёт на колени перед **Некто в Сером** и протягивает её словно в дар. **Некто в Сером** медленно поднимает руки к капюшону и, взявшись за складки ткани, замирает в напряжении. По его телу проходит дрожь. Он снимает капюшон и обнажает лицо. *Зрители видят лицо Человека. (Актёр, играющий Человека должен воспользоваться паузой и темнотой и успеть переодеться в Некто в Сером).* Люди в серых одеждах встают из-за столиков и идут к ним. Все они уродливы, в лохмотьях: кто-то волочит ногу, другой – несёт бутылку вина и его нетвёрдая походка выдаёт сильное опьянение, третий искалечен недугом и т.д. Слышится детский залихватый смех. **Некто в Сером** достаёт новую

свечу и зажигает её. Люди подходят к нему и, обомлев, смотрят как на бога, каждый достаёт маленький мёртвый огарок и протягивает к Его огню, чтобы снова жить... Они обступают **Некто в Сером** и сына человека. Все стоят не двигаясь. Музыка стихает. Становится темно, видно лишь пламя свечей.



# В ТЕНИ АПОЛЛИОНА

киносценарий

ИНТ. ТЁМНОЕ ПРОСТРАНСТВО, ПОДОБИЕ ПЕЩЕРЫ.

На земле лежит СТАРЕЦ.

Костлявые ноги его согнуты в коленях, руки раскинуты «крестом», кисти рук врыты в землю, будто та пытается их поглотить, втянуть в себя; на запястьях, покрытых слоем пыли, виднеются кровоподтёки.

Лицо СТАРЦА полностью скрыто за длинными спутанными прядями. Они напоминают паутину.

Появляется ПРОЦЕССИЯ, состоящая из одних ЖЕНЩИН (числом 12), одетых в длинные чёрные одеяния. Непроницаемые чёрные маски не дают разглядеть их лица.

В руках каждой ЖЕНЩИНЫ – белая незажжённая свеча. На свечах – наплывы воска, ибо когда-то свечи горели, но теперь погашены.

ЖЕНЩИНЫ медленно обходят место, где лежит старец, держась на почтительном расстоянии. ПРОЦЕССИЯ движется по кругу.

Среди ЖЕНЩИН появляется ещё одна – в голубом одеянии (она будто бы сошла с одной из картин Ждислава Бекшинского). На лице её надета маска, в руках – горящая свеча.

В КАДРЕ: ЧЁРНО-БЕЛЫЙ РИСУНОК

Изображение лежащего на земле СТАРЦА; особенностью изображения является акцент на позе, уже несколько изменённой – видно, что СТАРЕЦ чуть поднял грудь, силясь встать с земли. Рисунок начинает гореть с одного конца. Он остаётся на экране до тех пор, пока не превращается в пепел.

Затемнение.

Название фильма: «**В тени Аполлиона**»

ИНТ. ДЕНЬ. КОМНАТА.

На стене висит большое зеркало в раме из чёрного дерева. В нём отражается детская комната, утопающая в белом.

Напротив зеркала стоит шестилетняя ДЕВОЧКА.

Она видит себя спины. Всматриваясь в неподвижную фигуру, ДЕВОЧКА испытывает любопытство и страх. Когда она подходит к зеркалу, её Двойник продолжает оставаться неподвижным.

Она открывает зеркало как дверь и входит внутрь.

Там она видит аллею. ДЕВОЧКА идёт по ней и выходит прямо к белому 2-х этажному дому.

Заходит в него, поднимается по лестнице, попадает в небольшую комнату, идёт к столу.

На нём лежит белая карточка. Поднимается на цыпочки, достаёт карточку. Смотрит на неё.

Испуганное лицо ДЕВОЧКИ крупным планом.

Лицо медленно превращается в кукольное, белое, с трещинами, искажившими черты.

В кадре большое зеркало в раме из красного дерева.

Название первой части: «**Жасминовый человек**».

*ЗАКАДРОВЫЙ ЖЕНСКИЙ ГОЛОС: Кто-то ходит во мне, кто-то живёт внутри меня. Я стала его домом. Снаружи, посреди чёрного ландшафта с мычащей коровой, кто-то делает вид, что он есть. С этого мгновения вокруг меня очерчен круг. Он пересекает меня внутри, он окружает меня снаружи – вот моё положение. И мне оно нравится.*

НАТ. ДЕНЬ. ВОЗЛЕ ДОМА.

Та же ДЕВОЧКА сидит на траве, играет в куклы. Одной она расчёсывает волосы. Поднимает голову и смотрит на сад, где среди жасминовых деревьев сидит МУЖЧИНА в белом. У него удивительно красивые голубые глаза и чёрные, чуть волнистые волосы.

НАТ. ДЕНЬ. В САДУ.

ДЕВОЧКА в платье и фате невесты стоит справа от МУЖЧИНЫ; они почти соприкасаются плечами. Он по-прежнему сидит в кресте. Оба смотрят в кадр, оба – статуарны.

НАТ. ДЕНЬ. В САДУ.

ДЕВОЧКА присела на колени возле него и медленно-медленно снимает с левой руки МУЖЧИНЫ кольца с прозрачными камнями. Ветер тревожит жасмины. Кольца падают на землю, катятся.

НАТ. ДЕНЬ. ВОЗЛЕ ДОМА.

ДЕВОЧКА сидит на траве, играет в куклы. Расчёска запутывается в волосах, голова куклы отрывается.

*Слайды. Фотографии Куклы Беллмера (La Poupée).*

ИНТ. КАФЕ. ТУСКЛО ОСВЕЩЁННОЕ ПОМЕЩЕНИЕ.

Грустное лицо УНИКИ ЦЮРН. Перед ней только белый лист бумаги. В столбик она пишет:

$$1*9=9$$

$$2*9=18$$

$$3*9=27$$

$$4*9=36$$

$$5*9=45$$

$$6*9=54$$

$$7*9=63$$

$$8*9=72$$

$$9*9=81$$

ЗАКАДРОВЫЙ ЖЕНСКИЙ ГОЛОС: *Что говорит человек, родившийся в 99 году – проснувшись утром 66 года? Прошло время, и его красивое 99 встало на голову, и что это значит, ему известно лучше всех. 66 готово броситься – вверх ногами – в вечность.*

В кадре мужская рука пишет на таком же листке:

$$18=1+8$$

$$27=2+7$$

$$36=3+6$$

$$45=4+5$$

$$54=5+4$$

$$63=6+3$$

$$72=7+2$$

$$81=8+1$$

Затем эта рука берёт кубики сахара из сахарницы и погружает шесть штук в чашку с кофе. Берёт миниатюрную ложечку, помешивает. Рука подносит чашку к губам.

Теперь в кадре лицо МУЖЧИНЫ из сада.

Его голубые глаза смотрят на УНИКУ, сидящую за столиком напротив.

Их взгляды встречаются.

В кадре оживший карандашный *рисунок*:

девушка с телом змеи и очень длинными волосами. Пряди волос разделяются и опутывают земной шар, захватив его в плен, они начинают душить, сжимать его. Земля сочится маленькими падающими человечками – её обитателями.

НАТ. КАФЕ.

В кадре мужчина и женщина (УНИКА и ЖАСМИНОВЫЙ ЧЕЛОВЕК), они смотрят друг на друга.

ЗАКАДРОВЫЙ ЖЕНСКИЙ ГОЛОС: *С тех пор, как я повстречала Жасминового Человека, я стала медленно терять рассудок. Мне кажется, что он меня гипнотизирует. Я не понимаю, что сама себя гипнотизирую, заставляя мысли бесконечно кружиться вокруг этого человека. Он – орёл, кружащий в небе надо мной, а я – мазохистский цыплёнок. Я не знаю, куда бежать.*

ИНТ. КИНОТЕАТР.

УНИКА находится в тёмном зале кинотеатра.

На экране кадры из фильма «Ностальгия» Андрея Тарковского: Янковский несёт горящую свечу.

УНИКА поворачивает голову назад и замечает, что ЖАСМИНОВЫЙ ЧЕЛОВЕК находится в зале.

Он сидит позади УНИКИ, но одновременно оказывается в нескольких рядах перед ней.

Когда фильм заканчивается, она снова оглядывается.

Зал пуст.

УНИКА подходит к креслу, где совсем недавно сидел Он, на полу она видит что-то белое, наклоняется и поднимает белый платок с вышитыми на нём (красными нитками) инициалами Н.М.

ИНТ. ДОМА. КУХНЯ.

УНИКА сидит за кухонным столом.

Рядом с ней манекен женщины с выдавленными глазами.

Слышится стук в дверь.

УНИКА идёт по коридору, открывает. За дверью никого нет.

УНИКА переступает порог и всматривается в ночь.

По дорожке, ведущей к дому, медленно идёт ЖАСМИНОВЫЙ ЧЕЛОВЕК.

В руках он несёт свечу, прикрывая от ветра её слабое пламя.

НАТ. ПАСМУРНЫЙ ДЕНЬ.

Сильный ветер срывает листья с деревьев, поднимает в воздух облако пыли.

В кадре четыре могилы.

НАТ. ДЕНЬ.

По земле бежит РЕБЁНОК, зажав в ручонке петлю самоубийцы.

Верёвка ползёт за ним, как змея.

НАТ. ПАСМУРНЫЙ ДЕНЬ. ЛЕС.

Средь деревьев идут молодые ДЕВУШКИ с чёрными повязками на глазах.

Их движения механистичны, как у кукол.

Они будто ищут что-то.

В это время звучит ЗАКАДРОВЫЙ ЖЕНСКИЙ ГОЛОС: *Как вы были блаженны! Свидетельствую о вас, что, если бы возможно было, вы исторгли бы очи свои и отдали мне.*

Чёрный кадр. Белые буквы: *Ihr Hatt et eure Augen ausgerissen* («Вы исторгли бы очи свои»).

ИНТ. КОМНАТА.

УНИКА стоит у зеркала и видит себя во весь рост. Волосы собраны в пучок.

На ней длинное красное платье с высоким воротником и глубоким декольте. Подол не пышный, он облегает тело и стелется возле её босых ног.

На полу вода. В кадре попавшая в неё мушка.

УНИКА смотрит на себя в зеркало. Зритель видит её со спины. Вырез на платье делает её обнажённой.

В районе поясницы на платье прикреплена небольшая атласная маска с трагическим выражением лица. От запястий УНИКИ тянутся чёрные шелковые ленты, которые входят в уголки губ маски и

когда УНИКА разводит руки в стороны, рот маски растягивается в улыбке.

Слышится шелест десятка птичьих крыльев. Чёрные птицы влезают в комнату, они летят прямо сквозь тело УНИКИ.

*Закадровый женский голос* читает текст на немецком, в то же самое время его перевод на русский читает мужчина:

Нем:

*Tristan neben Isolde. Herber Rauch  
irrt uber das harte leben. In schon  
bleiche Birne aus sternroter Hand  
bau `n die lerchen ihr Nest. Aber rot –  
rebenrot schneit es Baldrian – Ruhe.*

Рус:

*Тристан рядом с Изольдой. Горький дым  
блуждает по трудной жизни. В уже  
бледной груше из красной, как звезда, руки  
жаворонки строят гнездо. Но красным –  
как вино, красным идёт снег валериановой тишины.*

УНИКА берёт бритву и вырезает на ладони своей левой руки цифру 9.

ИНТ. КОМНАТА С БЕЛЫМИ ОБОЯМИ.

УНИКА проходит мимо стены и проводит по ней раненой ладонью, оставляя красный след.

ИНТ. КАФЕ.

Мужчина и женщина сидят друг напротив друга, не прерывая слияния взглядов. Она встаёт и садится за его столик.

ЖАСМИНОВЫЙ ЧЕЛОВЕК: Я тоже схожу с ума.

Она хочет прикоснуться к Его руке, но мужчина прячет руки под стол.

Затем вынимает из-под стола банку, в которой находится беспольный младенец, погружённый в раствор.

Он спит.

ЖАСМИНОВЫЙ ЧЕЛОВЕК: Кем ему быть – сыном или дочерью, решать тебе.

УНИКА: Это гипноз?

ЖАСМИНОВЫЙ ЧЕЛОВЕК (придвигая к ней банку): Я тоже схожу с ума.

Он кладёт правую руку на стол ладонью вверх. На ней написано число 9. УНИКА повторяет жест: на ладони её правой руки то же число. Их ладони сближаются и две девятки образуют Знак Рака

(знак Зодиака УНИКИ) ☉

Камера дрожит. Четыре могилы. Ветер. Земля шевелится, из могилы показываются человеческие руки.

Звучит орган. Руки находят друг друга, соприкасаются, сцепляют пальцы.

ИНТ. УНИКА в телефонной будке. Набирает 999.

УНИКА: Алло?

В трубке слышится шум десятка птичьих крыльев.

ИНТ. БОЛЬНИЧНАЯ ПАЛАТА. СВЕТ МИГАЕТ.

На полу разбросаны гнилые яблоки; они повсюду, даже на подоконнике.

В палате шесть кроватей, пациенты лежат под одеялами, укрытые с головой.

Лицо УНИКИ. Она открывает глаза, с трудом приподнимается.

В углу она замечает странного человека неопределённого пола. Он смотрит прямо на неё.

Это ГЕРМАФРОДИТ. Его рубашка слишком коротка, обнажённые мужские гениталии почти не прикрыты.

У ГЕРМАФРОДИТА лицо красивой женщины.

Он протягивает гнилое яблоко УНИКЕ. «Не хочу!» - говорит она. Он настойчив. «Не хочу!» - повторяет громче, прячет лицо под одеялом.

ГЕРМАФРОДИТ печально идёт по палате, бормоча: «Я – печальный случай, единственный в своём роде. Я – в центре внимания мировой прессы. Я – самый удивительный случай на свете. Все газеты мира пишут обо мне заметки...»

ИНТ. КОМНАТА.

ЖАСМИНОВЫЙ ЧЕЛОВЕК сидит за фортепиано спиной к зрителям и играет «Оду к радости» Бетховена.

ИНТ. БОЛЬНИЧНАЯ ПАЛАТА.

УНИКА встаёт с кровати и смотрит на койки.

Лежащие под одеялами тела начинают конвульсивно дрожать.

Пружины кроватей издают неприятные звуки.

ГЕРМАФРОДИТ принимается мастурбировать.

ИНТ. Кабинет врача ФЕРДЬЕРА.

ФЕРДЬЕР: Вы утверждаете, что некий человек контролирует все ваши действия?

УНИКА: Да, это великий гипнотизёр. Я не могу сопротивляться, у меня не хватает сил. Гипноз может работать на большом расстоянии?

ФЕРДЬЕР: Несомненно. Как его имя?

УНИКА непонимающе смотрит на него.

ФЕРДЬЕР: Вам известно, как зовут вашего гипнотизёра?

УНИКА: Пусть он сам скажет.

За спиной ВРАЧА стоит ЖАСМИНОВЫЙ. Весь в белом, он сливается с такой же белой стеной.

ВРАЧ показывает УНИКЕ репродукции картин, одну за другой.

ФЕРДЬЕР: Скажите, что вы видите?

Показывает «Одеяние невесты» Макса Эрнста.

УНИКА: Я ничего не вижу.

ФЕРДЬЕР: А здесь?

«За пределами сновидения» Леонор Фини.

УНИКА: Я ничего не вижу.

В кадре появляется «Плач» (из серии «Тир») Тойен, затем «Река жалоб» Рихарда Ользе, «Мёртвое море» Пола Нэша, «Портрет Поэта Клейста» Андре Массона и наконец чёрно-белый рисунок, который уже появлялся в самом фильме – СТАРЕЦ, лежащий на земле.

УНИКА (кричит в истерике): Я ничего не вижу! Я ничего не вижу!

Изображение дрожит, смазывается.

НАТ. ПАСМУРНЫЙ ДЕНЬ. ЛЕС.

Средь деревьев идут молодые ДЕВУШКИ с чёрными повязками на глазах.

Их движения механистичны.

ИНТ. ТЕАТР.

УНИКА видит себя на сцене со стороны. Луч прожектора освещает небольшой участок сцены: посередине стоят два стула спинками друг к другу. На них сидят мужчина и женщина (ОРФЕЙ И ЭВРИДИКА/УНИКА И ЖАСМИНОВЫЙ ЧЕЛОВЕК). Каждый смотрит прямо перед собой.

ЖЕНЩИНА: вот собрались здесь все эти люди, и не знают, что нам нельзя смотреть друг на друга. Орфей, твой взгляд убьёт меня, как только ты обернёшься. Я так скучаю по тебе...

МУЖЧИНА: сколько мы уже так?

ЖЕНЩИНА: почти шесть месяцев, певец Солнца. Дай мне свою руку, я хочу почувствовать тебя..

МУЖЧИНА и ЖЕНЩИНА соприкасаются руками.

МУЖЧИНА: а что если мне надеть чёрную повязку на глаза, тогда я смогу обнять тебя, Эвридика?

ЖЕНЩИНА: но не нарушим ли мы тем самым данный нам наказ?

МУЖЧИНА: нет же! Я не смогу видеть твоего лица. Позволь мне сделать это.

МУЖЧИНА встаёт со стула, не поворачиваясь к ЖЕНЩИНЕ. Достает чёрную повязку, завязывает глаза. Медленно поворачивается и на ощупь идёт к стулу, где сидит ЭВРИДИКА. Дотрагивается до её плеч, она закрывает глаза, на лице – гримаса боли. ЭВИРИДИКА касается рук ОРФЕЯ, прижимается к ним щекой. Потом опускается к его ногам, обнимает их, постепенно встаёт на ноги, оказывается лицом к лицу с ОРФЕЕМ. Он оглаживает овал её лица, прижимается к ней.

МУЖЧИНА: я отдал бы всё, чтобы ещё раз увидеть тебя.

ЖЕНЩИНА: отдал бы и меня? Ты же знаешь, чего нам будет стоить этот взгляд.

МУЖЧИНА: я никогда не поверил бы в то, что смерть обезличивает, возвращая к жизни. Она стёрла всё, кроме моих воспоминаний о тебе, но всё чаще мне кажется, что я начинаю забывать твоё лицо. Эвиридика, я слеп. Слеп под этой чудовищной непроглядной повязкой, слеп, как раненое животное, поражённое палачом в самые зрачки. Мы так близко, и в то же время на невыносимо-далёком расстоянии. Мы видим свет, но находимся во тьме.

ЖЕНЩИНА: терпи, терпи, мой Орфей. Мы не потеряем друг друга даже в этой темноте.

МУЖЧИНА: хочешь, я что-нибудь почитаю тебе?

ЖЕНЩИНА: почитай мне Эмиля Верхарна

ОРФЕЙ открывает книгу и читает стихотворение «Когда глаза мои закроешь ты навек». ЭВИРИДИКА плавно раскачивается под ритм строк.

Звучит красивая музыка. Сначала очень тихо.

ЖЕНЩИНА: Орфей, я хочу станцевать с тобой.

Музыка становится громче, зрители охвачены ею со всех сторон. ЭВРИДИКА кружится по залу, самозабвенно, кружит вдоль стульев, вдоль зрителей, полуприкрыв глаза.

Рядом с их стульями – несколько пустующих. Движения ОРФЕЯ скованные, в страхе увидеть ЭВРИДИКУ, он неловок. Неуклюже он сталкивает стулья, ЭВРИДИКА громко смеётся и кричит: «Смелее, смелее мой Орфей!» ОРФЕЙ танцует, периодически прикрывая глаза ладонями, в конце концов он падает на пол в изнеможении. ЭВРИДИКА подходит к нему со спины, садится рядом (спина к спине), музыка стихает.

ЖЕНЩИНА: сегодня мне приснился такой странный сон: я была в парке и видела много-много воронов, у них были зелёные клювы и говорили они по-человечески. Знаешь, что они сказали?

МУЖЧИНА: что?

ЖЕНЩИНА: (почти шёпотом) Ты уже с нами.

МУЖЧИНА: не верь снам. Они порождение твоих же иллюзий. Мы не видим друг друга, но я вижу тебя во сне, Эвридика.

ЖЕНЩИНА: а моё лицо? Ты видишь во сне моё лицо?

МУЖЧИНА: чаще я вижу облако красного цвета вместо лица. Это потому что твои черты начинают стираться из моей памяти и проступать в бесформенных мирах

ЖЕНЩИНА: знаешь, чего я хочу? (одновременно с этими словами мужчина и женщина поднимаются с пола, спина к спине держат друг друга за руки, как распятые).

МУЖЧИНА: чего же ты хочешь?

ЖЕНЩИНА: ребёнка. Как ты думаешь, каким бы он был у нас?

Тяжёлая болезненная музыка, давящая. ОРФЕЙ и ЭВРИДИКА опускаются на пол и засыпают в позе, которая не позволяет им видеть лица друг друга.

Просыпаются, ОРФЕЙ сразу же надевает повязку. Зовёт: Эвридика, ты проснулась?

ЖЕНЩИНА: (встаёт) мне темно. Ещё больше темно с твоей повязкой.

МУЖЧИНА: Эвридика, я больше не могу так. Порой мне кажется, что тебя здесь нет, что говорю я с собственной памятью. Где ты? Где ты? (надрывно)

ЖЕНЩИНА: я здесь!

Тишина.

ЭВРИДИКА встаёт и садится на свой стул. ОРФЕЙ снимает повязку, идёт к своему стулу.

МУЖЧИНА: нам нужно дать друг другу свободу. Сейчас я встану и пойду вперёд, ты сделаешь то же самое. Отныне мы ослепнем навсегда, но останемся живыми.

ЖЕНЩИНА: ты убиваешь меня.

МУЖЧИНА: я спасаю тебя (с нажимом). Я всё равно когда-нибудь обернусь и увижу, как ты растворяешься. Я всё равно убью тебя и это так страшно.

ЖЕНЩИНА: ты не любишь меня.

МУЖЧИНА: о, женщина! Разве не понимаешь ты того дара, что дали нам как проклятие боги смерти! Мы обречены только слышать, слышать и вспоминать. Это ли не смерть, Эвридика?! Любовь на расстоянии тысячи километров, любовь, до которой ты можешь дотянуться только убив её.

ЖЕНЩИНА: я слышу тебя, Орфей. Мы прощаемся, как люди, которым нечего друг другу больше дать.

Встают спиной к спине. Молчат. Каждый смотрит вперёд.

ЖЕНЩИНА: мы никогда больше не услышим друг друга.

МУЖЧИНА: Иди. Я спасаю тебя.

ЖЕНЩИНА: ты когда-нибудь любил меня, Орфей?

МУЖЧИНА: я люблю тебя (страдальчески тихо, обессилено).

Музыка. ОРФЕЙ и ЭВРИДИКА медленными шагами удаляются друг от друга. Когда они доходят до конца сцены, они замирают. ОРФЕЙ резко оборачивается (в это время музыка оглушающая) ЭВРИДИКА тоже оборачивается и бросается к ОРФЕЮ. Когда у них остаётся один шаг друг до друга, ЭВРИДИКА падает мёртвой. ОРФЕЙ садится около тела, целует её руки. Встаёт лицом к зрителям, читает Верхарна.

НАТ. ВЕЧЕР.

УНИКА идёт по улице, видит толпу людей.

Они подходят к невидимому дому, открывают невидимую дверь, входят по одному, идут по воздуху (невидимой лестнице), входят в свои комнаты, совершают привычные дела, включают телевизор, разливают по чашкам чай, читают газеты.

Оживший чёрно-белый *рисунок*:

УНИКА держит на ладони красного скорпиона, позади неё разъярённый тигр борется с её двойником.

ИНТ. ДЕТСКАЯ КОМНАТА.

ДЕВОЧКА стоит перед большим зеркалом в раме из красного дерева.

В зеркале нет её отражения.

Она открывает его как дверь. За ним оказывается сад, жасминовый сад.

Зеркало – оно же окно.

ДЕВОЧКА встаёт на подоконник.

Оживший чёрно-белый *рисунок*:

Скорпион поднимает свой хвост и жалит себя в голову. В это самое время тигр раздирает двойника УНИКИ на части.

ИНТ. КОМНАТА.

Звучит «Ода к радости» Бетховена. За фортепиано, спиной к зрителю, сидит ЖАСМИНОВЫЙ ЧЕЛОВЕК

Дальний план. Девочка стоит на подоконнике спиной к зрителю.

Оживший *рисунок*:

Уника ползёт, выгнувшись дугой – животом вверх, как какое-то насекомое. У неё нет головы.

ИНТ. ДЕТСКАЯ КОМНАТА.

Большое зеркало в раме из красного дерева становится всё дальше и дальше.

В нём – зеркальный двойник, повернутый лицом.

Последние аккорды «Оды к радости».

Затемнение.

Название второй части фильма: «**В погоне за чёрными радугами**»

ИНТ. КАФЕ. ПОЗДНИЙ ВЕЧЕР.

Взгляд поднимается с ярко-красных туфель.

Ноги в чёрных чулках в сеточку дерзко выставлены на всеобщее обозрение, одна на другой.

Юбка-мини едва прикрывает женские прелести.

Рука с длинными красными ногтями поглаживает ногу.

Блузка с глубоким декольте обнажает грудь и шею, ромбовидная подвеска на тонкой цепочке скользит по коже, когда молодая женщина (АНАИС НИН) меняет позу, чуть подавшись вперёд.

Её спутник (АНТОНЕН АРТО), худощавый брюнет с серьёзным и немного беспокойным взглядом, смотрит в окно, положив руки на стол.

Он поворачивает голову к АНАИС, в его движении есть что-то птичье.

Она, не сводя с него глаз, зажигает длинную сигарету и, глубоко затянувшись, выпускает дым тонкой струйкой.

Он окутывает её спутника, АНАИС улыбается.

АРТО становится ещё более беспокойным, напряжённым жестом он касается шеи, будто проверяя, туго ли затянута невидимая петля.

АНАИС

О чём ты думаешь?

АРТО, не отвечая, смотрит на неё.

АНАИС: Иногда мне хочется ворваться в тебя, расколов на части твоё одиночество. Проникнуть в сердцевину твоего «я» и узнать, о чём ты думаешь, чего не говоришь мне. В этом желании слишком много дерзости, которой ты не потерпишь.

Хочет коснуться его руки, но мужчина нервно отдёргивает её и кладёт обе руки на колени.

АНАИС, по-прежнему не сводя с него глаз, продолжает:

Помнишь, ты говорил – наши отношения завершатся убийством? Мы уже сейчас бежим по раскалённым углям и неведомо, кто сгорит первым.

Она улыбнулась.

В голосе, жестах, позах, мимике этой женщины был неприкрытый, дерзкий эротизм.

Наклонившись к своему спутнику (звук сдвинувшегося стула), АНАИС говорит почти шёпотом: Я боюсь тебя. Ты знаешь, как я боюсь заразиться твоим безумием, но уже не могу остановиться.

НАТ. МОСТ. ПОЗДНИЙ ВЕЧЕР.

Улица, тускло освещённая фонарями.

На парапете стоит человек, расправивший крылья-руки.

Поодаль от его чёрной фигуры виднеется другая – на фоне тёмно-синего неба.

По МОСТУ идёт женщина.

Между фигурами остаётся расстояние в два метра.

Силуэты выступают из темноты, ветер играет полами его пальто и её шёлковым шарфом.

ИНТ. КАФЕ. ПОЗДНИЙ ВЕЧЕР.

АРТО: Однажды я увидел чёрную радугу. Я знал, что стоит пойти по ней, как ты оставишь позади себя весь мир и не захочешь вернуться – чёрная радуга – это мост, который ведёт в пустоту. Лишь те, кто пережил воображение, последуют за мной к радуге, которую я впервые узрел в опийном видении.

Зеркальце в руке АНАИС, в нём отражаются её чуть приоткрытые красные губы.

Её лицо внимательно напряжённое и в то же время выдающее страсть.

АНАИС: Чёрная радуга – это радуга над пропастью. Я не готова упасть в неё вместе с тобой.

АРТО: Сколько лет я ношу в себе сознание пустоты – и не решаюсь сделать шаг в пропасть. Трус я – и трусы, трусы вокруг. Сколько раз мне хотелось выблевать мир, но выблёвывал я – пустоту. Ты никогда не оставишь ради меня весь мир, а те, кто не желают этого делать, не могут идти по чёрной радуге.

В полной тишине АРТО медленно надевает деревянную маску (ту, что была на женщине из процессии)

Он достаёт её откуда-то из-под стола и движением, строго вертикальным подносит к лицу.

ИНТ. СТЕНА, увешанная десятками масок.

НАТ. По БУЛЬВАРУ прогуливаются люди (одиночки, пары, компании) в точно таких же масках.

ЭКСТ. АНАИС и АРТО выходят из КАФЕ.

Она держит своего спутника под руку.

АРТО испуганно вздрагивает, оглядывается, ощупывает себя.

Она что-то говорит ему, успокаивает, оба прибавляют шаг и садятся в ТАКСИ.

ИНТ. В салоне автомобиля.

АРТО: Куда мы едем?

АНАИС: Доверься мне.

АРТО: Там кто-то стрелял, он попал мне в спину. Нужно быстрее сообщить в полицию.

АНАИС: Никто не стрелял. Сейчас мы приедем домой, и ты будешь в безопасности.

Вжавшись в сидение, он боялся заглянуть в окно.

Бегающие зрачки выдают его страх.

ИНТ. СПАЛЬНЯ.

Мужчина (ГЕНРИ МИЛЛЕР) и женщина (АНАИС) занимаются любовью на большой кровати, утонувшей в бардовых шелках.

Вокруг них разбросаны подушки.

Мужчина находится сверху, его партнёрша полностью обнаженная, распята на ложе, их пальцы сжимаются в замки.

Спину мужчины украшают розовые полоски, оставшиеся от ногтей. Они задыхаются от страсти, секс их похож на схватку.

Мужчина ловит губами губы АНАИС, помада размазалась по её подбородку.

АНАИС запрокидывает голову, когда ГЕНРИ принимается осыпать поцелуями её шею, и заливисто смеётся.

ИНТ. КОМНАТА.

Голая спина АРТО с выступающим позвоночником, на котором вырезаны иероглифы, - по всей длине спины написана какая-то фраза.

Позвоночника нежно и очень осторожно касаются руки женщины, кончики пальцев ощущают шрамы, проводят по ним, будто читая иероглифы кожей.

АРТО поднимается, садится в позу лотоса, накрывшись одеялом.

Рядом с ним сидит ДЖУН (жена Генри Миллера).

ДЖУН: Что там написано?

АРТО: Ты, правда, хочешь знать?

ДЖУН: Хочу.

АРТО: Тогда слушай. Есть лишь пустота, и всё в ней, через неё, посредством её, отсутствие реальной присутствия, ибо ему – длиться вечно; между моим я и не-я идёт война, которая уже много веков не может прекратиться.

ДЖУН: И это вырезано на твоём позвоночнике?

АРТО: Это не иероглифы. Это клещи, что влезли мне под кожу.

ДЖУН: Мне страшно.

АРТО: Страх – это поэзия.

Встаёт во весь рост и сбрасывает с себя одеяло.

Обнажённое тощее тело с чёрным пенисом с золотой головкой.

НАТ. ГОРОД. ПОЛДЕНЬ.

АРТО идёт по городу.

Толпа людей окружает его.

На фоне этой толпы он выглядит как пришелец из другого времени.

Весь в чёрном, что ещё больше подчёркивает его худобу, взгляд воспламенён какой-то идеей.

В руке он несёт колокольчик.

Остановившись, он начинает звонить.

Люди обходят его стороной.

В кадре звенящий колокольчик.

ИНТ. КОМНАТА, залитая голубым светом.

В креслах друг напротив друга сидят АРТО и ДЖУН.

На ней короткое фиолетовое платье.

Речь АРТО то пламенная, воодушевлённая, то монотонная и замедленная.

АРТО: Я предлагаю театр, вызывающий транс, как вызывает транс танцы дервишей; который обращается к человеку, владея системой точно определённых средств, тех самых, которыми у некоторых народов владеют музыканты-целители.

ДЖУН: Когда я слушаю тебя, мне кажется, я прикасаюсь к чему-то сверхчеловеческому. Ты тонешь в своей голове, и я бы утонула, осознай я всю глубину твоих мыслей. Но театр... Нужна ли человеку твоя иллюзия?

АРТО: Я хочу создать в театре реальность (выделяет это слово), в которую можно поверить.

ДЖУН: А если ты полюбишь... Если встретишь женщину, которая откроет для тебя всю бездну плотской страсти, не забудешь ли ты всё, чем сейчас так полон? Подумай, вдруг Анаис...

АРТО (прерывая её): Она ценит только мой бег над пропастью. Человеческое во мне не занимает её. Физического Антонена Арто для Анаис не существует.

Они немного помолчали.

АРТО закурил.

ДЖУН: Почему ты ко мне приходишь?

АРТО: Ты нужна мне.

ДЖУН: Так непривычно быть с мужчиной, который не требует секса. Ты относишься ко мне, как к духовному существу, а Генри видит во мне только пространство, в которое он может ворваться своим членом. Для него я просто сосуд: с испражнениями, влагой и памятью. Генри...

АРТО (перебивая её): Генри – животное.

ДЖУН: Он даже никогда не задумывался, что я не просто женщина...

АРТО: Скоро не станет совокупления. Новый человеческий вид будет лишён гениталий.

ДЖУН: А секс?

АРТО: Сексом мы станем заниматься при помощи телепатических импульсов.

ДЖУН: Иногда мне кажется, это происходит между нами...

АРТО: Я хочу избежать любовной страсти. У меня был роман с одной женщиной... Её страсть была слишком требовательной. Ей нужны были мои яйца, она видела меня человеком, а не сверхчеловеком. Меня – Антонена Нальпу, Избранного!

ДЖУН: Та женщина не знала, кто ты...

АРТО (с лёгким отвращением): Только земное интересовало её: столичная карьера, модные туалеты, восхищённые взгляды, деньги, похоть. А меня интересовала боль. Я был поглощён ею. Наши миры оттолкнулись друг от друга. Я до сих пор помню эту вибрацию в висках, запястьях...

ДЖУН: Я тоже любила женщину.

АРТО вопросительно посмотрел на неё.

ДЖУН: Женщину, с которой спал мой муж.

ИНТ. МАГАЗИН женского белья.

Звучит эротическая музыка.

АНАИС примеряет пеньюар и, демонстрируя его своей подруге, принимает сладострастные позы.

ДЖУН смущенно улыбается, не в силах оторвать глаз от её тела.

АНАИС (показывая очередной комплект): Это мне очень идёт?

ДЖУН: Ты меня дразнишь, бесстыдница.

АНАИС, кокетливо поглядывая на ДЖУН, берёт её за руку и заводит в кабинку для переодевания.

Прижавшись к ней, одной рукой АНАИС обнимает свою спутницу за талию, другой – проводит по её полуобнажённой спине.

Языком проводит по нижней губе ДЖУН, прижимая женщину своим телом к стене кабинки.

Обе учащённо дышат.

ДЖУН целует белоснежную шею АНАИС.

НАТ. УЛИЦА в огнях.

ДЖУН и АНАИС прогуливаются, держась за руки.

Весело что-то обсуждая, они смеются.

ИНТ. ПАЛАТА психиатрической клиники. Родез.

Спиной к входной двери сидит худой мужчина (АРТО) в пижаме на два размера больше.

Руки его лежат на коленях, пальцы сжаты в кулаки.

Давно не стриженные ногти впились в ладони, на левой выступила кровь.

Мужчина сидит на деревянном стуле и смотрит в окно.

Он очень бледен, волосы его коротко острижены, подбородок украшен подобием бороды.

Вид он имеет болезненный.

На столике рядом стоит поднос с нетронутым завтраком.

По бутерброду ползёт толстая муха.

В палате слышится какой-то звенящий вибрирующий звук.

Лицо АРТО сосредоточенное.

Он сильнее впиается ногтями в ладони, потом подносит руки к лицу, сначала нюхает, а затем слизывает кровь.

В ПАЛАТУ заходит ДОКТОР ФЕРДЬЕР.

Он приближается к АРТО, встает за его спиной.

ДОКТОР: Птицы не подлетают к этому окну. Они любят соседнее, где молодая девушка. Она кормит их

(через мгновение)

Как вы себя чувствуете?

(кладёт руку на плечо мужчины, наклоняется к нему)

Вы снова оставили завтрак нетронутым. Если не будете есть, скоро умрете, и я ничего не смогу сделать.

АРТО (поднял глаза на доктора, голос его безразличен и монотонен): Я располагаю формулой бессмертия.

ДОКТОР: Вот как? И что это за формула?

АРТО: Чтобы стать по-настоящему бессмертным, нужно жить вне тела.

ДОКТОР: Но тогда вы точно умрете.

АРТО промолчал.

ДОКТОР (замечая засохшую корочку крови на его ладони): Сейчас я позову сестру, она пострижёт вам ногти.

АРТО (разглядывает свои руки): Что с ними не так?

ДОКТОР: Вы ранили себя!

АРТО (громко, отчётливо, но по-прежнему безразлично): Вы думаете, я всё ещё чувствую боль? Я НИЧЕГО не чувствую

(его глаза становятся безумными, он сжимает руки в кулаки и изо всех сил вдавливая ногти в ладони; появляется кровь, которой он мажет свои губы)

Посмотрите, у меня золотые руки. Я боюсь, что кто-то увидит и в нём проснётся алчность.

(Он показывает руки доктору)

Смотрите, смотрите.

(кричит)

Когда мы обретём откровение, радуга явится из моего рта!

В кадре рот АРТО.

ПАВ. ДЕКОРАЦИИ как на картине Макса Эрнста «Поглощение водой» («*Aquas submerses*»)

АРТО стоит у бассейна вместо каменной фигуры.

Из воды виднеются ноги женщины.

Он подходит к самой кромке бассейна, в воде отражается луна в форме часов.

Водяные стрелки показывают без одной минуты двенадцать.

Слышно их тиканье.

Когда наступает полночь, женщина выныривает из воды.

Это АНАИС. Она смотрит на АРТО со сладострастной улыбкой.

АРТО (не веря своим глазам): Ты?

АНАИС: Я пришла в твой мир и теперь ничто не устоит.

Декорации начинают рушиться, домики и фигуры рассыпаются, словно картонные.

Слышно тиканье часов.

АНАИС: Времени больше нет, Антонен.

АНАИС ныряет в воду.

Она темнеет и больше ничего не видно.

ИНТ. ПАЛАТА психиатрической клиники.

АРТО сидит в постели, прислонившись к стене.

На нём смиренная рубашка.

Рядом находится ДОКТОР.

АРТО: Я хочу выйти отсюда.

ДОКТОР: Это невозможно.

АРТО: Но почему?

ДОКТОР: Вы опасны для себя и окружающих.

АРТО: Разве вы не понимаете, что меня хотят убить?

ДОКТОР: Антонен, у вас параноидальный психоз, вас никто не хочет убить, здесь вы в полной безопасности.

АРТО: Нет, они здесь, в Родезе. Я рисую пентаграмму у себя на двери и под кроватью, чтобы они не вошли. Они всё время следят за мной.

ДОКТОР: Но кто?

АРТО: Чёрные боги. Я не могу работать. Они пьют мои силы  
(Неожиданно)

Дайте мне зеркало

ДОКТОР даёт ему небольшое квадратное зеркало в металлической оправе.

АРТО видит изможденное худое лицо с ввалившимися щеками.

На подоконник прилетела птица и захлопала крыльями.

АРТО вздрогнул.

Птица несколько раз стукнула клювом по подоконнику в поисках крошек хлеба.

ИНТ. Процедурный КАБИНЕТ.

На столе лежит АРТО.

Он связан ремнями, во рту у него находится лопаточка, которую он сжал зубами, к лобным долям проведены электроды.

Процедуру лечения электрошоком проводит ДОКТОР и его молодой помощник.

После краткого удара током у АРТО начинаются затяжные конвульсии.

Жилы на его шее напряглись, кровь прилила к лицу.

ИНТ. ПАЛАТА. ВЕЧЕР.

АРТО сидит на полу с отсутствующим взглядом и бьёт в большой барабан.

НАТ. ДВОР КЛИНИКИ. УТРО.

Больные прогуливаются под присмотром санитаров.

АРТО и его ДОКТОР сидят на скамье.

АРТО безо всякого интереса смотрит на движущиеся фигуры.

Бабочка садится на его рукав.

ДОКТОР: Вы безразличны к красоте. Внешний мир вы изгнали, Арто.

АРТО (смотрит на бабочку): Этот мир прекрасен лишь по одной причине.

(на вопросительный взгляд доктора он ответил)

покинуть его можно в любой момент.

ДОКТОР: У вас никогда не было друга. Скажите, существует ли на этом свете человек...

АРТО (Перебивая): Он умер. Я всю жизнь восхищаюсь умершими: Эдгаром По, Шарлем Бодлером, Лотремоном, Рембо, Ван Гогом. Всё это один человек, и этот человек – Я.

(смотрит в глаза доктору)

Вы не лишите меня права быть избранным. И никто не лишит.

ДОКТОР (Встаёт и берёт АРТО под руку, предлагая погулять во дворе): Вы находитесь во власти какой-то химеры. Я не в силах заставить вас видеть это

(Жестом он указал на людей, на цветущие кусты)

Вы стали аутофагом. И ваш организм питает сам себя. В конечном итоге от него ничего не останется.

АРТО: Останусь я.

ДОКТОР: Где?

АРТО: Я владею теоремой правды. Есть только пустота. Я останусь в ней, мои зрачки поворачиваются внутрь и смотрят на неё.

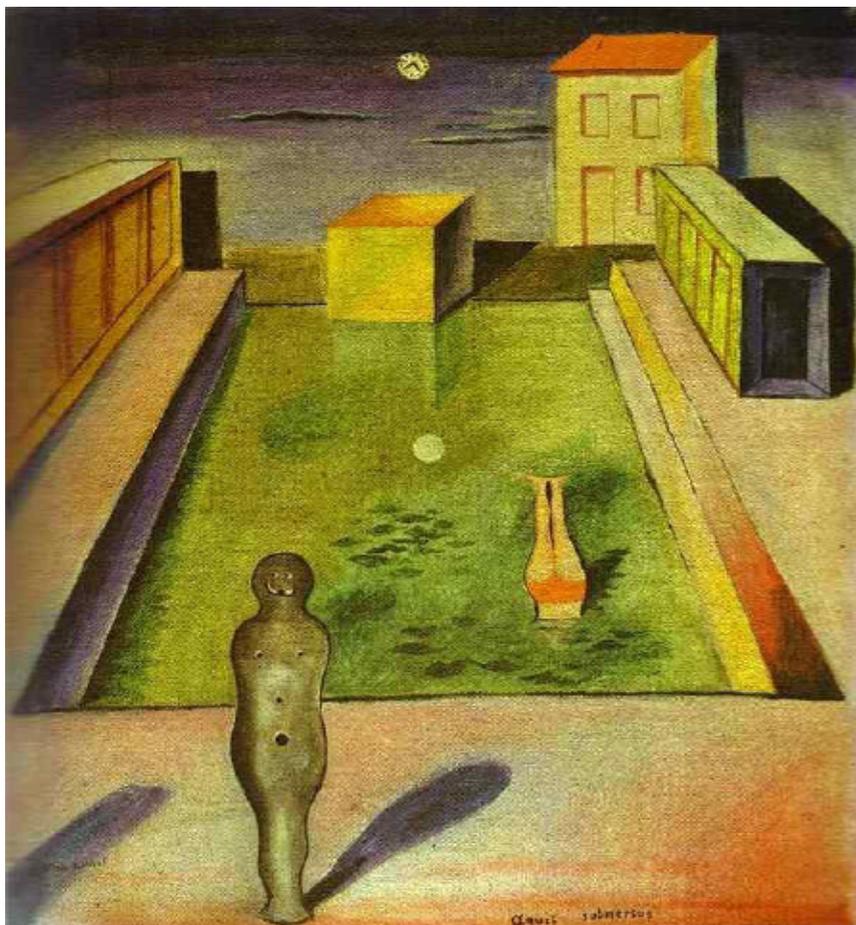
ДОКТОР: Но внешний мир...

АРТО: Когда тебя держат взаперти, в итоге воображаешь, будто его не существует.

ДОКТОР: В случае выздоровления вы вернётесь к своим обычным занятиям. Несколько сеансов электрошока пошли вам на пользу.

АРТО: Я хочу, чтобы вы прекратили лечение.

ДОКТОР: Почему я должен сделать это?



АРТО: Ваши действия любой счёт бы варварством.

ДОКТОР: Арто, вам пытаются помочь.

АРТО: Тогда принесите мне то, что я просил.

ДОКТОР: Хорошо, вечером вы найдете это на своём столе.

ИНТ. КАФЕ. ВЕЧЕР.

ДЖУН сидит за столиком и наполняет бокал виски.

Рядом с бутылкой лежит открытая тетрадь.

Исписана половина страницы.

*Закадровый голос:* Сегодня моё настроение десяти оттенков синего: от кобальта до почти василькового цвета. Скоро я вернусь в Нью-Йорк, ибо жизнь моя с Генри закончилась. Его навязчивая неверность и неукротимое эго вытеснили меня из его жизни. Они повсюду. (за столиками сидят пары) Мужчины, думающие, будто сексуальность наделяет их важностью. Я люблю тихих мужчин – тех, кто слышит свою женственность и женственность своей дамы.

ДЖУН видит входящую в кафе АНАИС.

На ней переливчатое шёлковое платье цвета коралла.

Все взгляды сразу же обращаются к ней.

Улыбаясь, она направляется к столику, виляя бёдрами.

ДЖУН закрывает тетрадь.

АНАИС (садится за столик): Здравствуй, Джун.

ДЖУН: Здравствуй.

АНАИС достаёт длинную сигарету, она не торопится прикуривать.

Сообразив, что девушка ждёт ухаживаний, ДЖУН поднесла зажжённую спичку к кончику её сигареты.

АНАИС благодарно кивнула.

Обхватив пустой бокал своими тонкими пальцами, она дождалась, пока ДЖУН наполнит его виски.

На запястье АНАИС был бирюзовый браслет.

АНАИС: Ты что-то писала, пока дожидалась меня?

ДЖУН (волнуясь): Так... заметки...

АНАИС хочет взять тетрадь, но ДЖУН останавливает её жестом и прячет тетрадь в сумочку.

АНАИС (загадочно улыбаясь): Секреты от меня?

ДЖУН: Нет. Там ничего особенного. Тебя бы ничуть не заинтересовало.

АНАИС: Пусть так. Всё, как ты захочешь.

АНАИС сняла туфельку и обвила ногой лодыжку и голень ДЖУН.

Они не сводят глаз друг с друга.

ДЖУН: Будешь исполнять мои желания?

АНАИС: Почему нет?

Нога АНАИС двигается выше.

ДЖУН раздвигает ноги, позволяя девушке ласкать её.

Она берёт из руки АНАИС недокуренную сигарету и затягивается.

АНАИС: Я видела сон про нас. У тебя был член, и ты по-мужски проникала в меня.

ДЖУН: Он был большим?

АНАИС (переходя на шёпот): Более чем.

ДЖУН: Ты знаешь, что женщина способна удовлетворить другую так, что мужчина покажется неуклюжим?

АНАИС продолжает ласкать ногой её промежность.

ДЖУН едва не вскрикивает.

Прикусив от наслаждения губу, она смотрит в глаза своей любовницы.

АНАИС: Я хочу, чтоб ты любила меня в комнате с зеркальным потолком. Наши тела, сплетённые как нервы и катастрофа, будут жить в двух мирах одновременно. А где-то там, в спящем Париже, будет слышен колокол, и Он зайдёт в нашу спальню и станет третьим. С его языка сорвутся проклятья, а мы как две падших женщины истечём соком друг друга, бесстыдно откроемся Ему.

В это время спина ДЖУН выгнулась и, испытав оргазм, девушка подалась вперёд, почти распластавшись на столе.

АНАИС прикасается к щекам ДЖУН, поднимает её голову и, глядя в глаза, задаёт один единственный вопрос:

Ты видишь его?

Глаза ДЖУН заволокло туманом сладострастия.

ИНТ. ПАЛАТА ПСИХИАТРИЧЕСКОЙ КЛИНИКИ.

АРТО берёт со стола книгу в чёрной обложке (Упанишады), забирается с ней под одеяло и начинает читать вслух:

Он пожелал: “Пусть второе тело родится от меня”. И разумом он – голод или смерть – произвел сочетание с речью. То, что было семенем, стало годом. До этого не было года. Он растил его столько

времени, сколько длится год, и затем выпустил его. Когда он раскрыл рот, чтобы съесть рожденного, тот произнес: бхан. И это стало речью. Он подумал: “Если я его убью, у менябудет мало пищи”. Тогда той речью и тем телом он сотворил все, что существует здесь: ричи, яджусы, саманы, заклинания, жертвоприношения, людей, скот. Все, что он произвел, он решил пожрать. Поистине, он поедает все, поэтому природа смерти – адити. Кто знает природу смерти – адити, тот становится поедателем всего, что существует, и все становится его пищей.

Во время того, как звучит голос АРТО, ДЖУН идёт одна по НОЧНОМУ ГОРОДУ. Неоновые вывески магазинов, проезжающие машины.

Она сворачивает в безлюдный переулок.

Единственный звук, который слышится – это звук её каблуков.

Вдруг возле одного из домов ДЖУН заметила человека, тот стоял, спрятавшись в темноте, и смотрел на неё.

ДЖУН остановилась. Какое-то время они смотрели друг на друга.

ДЖУН (тревожно): Генри?

Она сделала шаг по направлению к незнакомцу.

Не получив ответа, ДЖУН решила пройти мимо.

Обходя дом стороной, она увидела, что из темноты выступил человек в деревянной маске на лице.

ПАВ. В ПРОСТРАНСТВЕ, ЗАЛИТОМ ЯРКИМ СВЕТОМ, парит огромное яйцо.

На него садится орёл.

На яйце образовывается множество маленьких трещинок.

Орёл взлетает и кружит вокруг яйца.

Нечто, похожее на человеческое существо, вылупляется из него.

Это мужчина, но тело его покрыто перьями, на руках и ногах – птичьи когти.

Орёл садится на его вытянутую руку.

Человек находится В ПРОСТРАНСТВЕ, одна нога его согнута в колене.

Он преклонён перед тем, что его породило.

ИНТ. КОРИДОР ПСИХИАТРИЧЕСКОЙ КЛИНИКИ. РОДЕЗ.

Больные слоняются по КОРИДОРУ, одни ведут нескончаемые монологи, обращённые к самим себе, другие присели на диванчиках;

седая женщина сидит с красным клубком на коленях и пытается вязать, используя свои пальцы вместе спиц;

две юных девушки, держась за руки, вприпрыжку носятся по всему коридору, чем пугают некоторых пациентов.

В коридоре появляется АРТО.

Лицо его выражает крайнюю обеспокоенность, он чем-то раздражён и реагирует на каждый звук, втягивая голову в плечи и строя страдальческую гримасу.

Обходя пациентов, он старается никого не задевать плечом и ведёт себя так, будто случайное касание может причинить ему боль.

АРТО садится на диванчик.

Напротив него, на таком же диване, сидит молодая ДЕНИЗ (потому, как изысканно она одета, видно, что девушка из богатой семьи).

Взгляд её направлен вниз и немного в сторону, как бывает у тех, кто предаётся воспоминаниям.

Бледные губы она непрерывно покусывает.

На руках девушки белые кружевные перчатки.

ДЕНИЗ привлекает внимание АРТО.

Нарочито медленно она снимает перчатки, освобождая каждый пальчик.

АРТО не сводит с неё глаз.

АРТО (неожиданно громко): К вам каждое утро прилетают голуби. Я их слышу.

ДЕНИЗ (вздрагнула и обратила к нему взгляд): Я люблю птиц. Они это чувствуют.

АРТО: А людей?

ДЕНИЗ (чуть улыбнулась и пожала плечами)

АРТО (нервно, передёргиваясь от судороги): Меня держат заперти из-за моего знания. Но я выйду отсюда и явлю миру свою истинную сущность – сущность Избранного. Вы знаете, кто я?

ДЕНИЗ (тихо): Вас зовут Антонен. Вы поэт.

АРТО: Я Гелиогабал!

(он вскочил с дивана и принялся говорить, размахивая руками)

Я покрывал своё тело драгоценностями и перьями, на мне была женская одежда. Куда бы я ни ехал, за городом следовало чинить буйство. Тремя рядами за городской стеной стояли мужчины, зани-

мающиеся содомией. Триста быков тащили гигантский каменный фаллос – талисман императора.

ДЕНИЗ смотрела на него с ужасом и восхищением.

АРТО продолжал: Я хочу, чтобы все поняли: люди умирают. Ошибка западного капитализма заключается в том, что он отрицает смерть, отказывается принять смертность как конец личного имущества.

ДЕНИЗ: То есть, жизнь неотделима от смерти?

АРТО: Вот именно! Жить возможно, лишь приняв взаимосвязь этих двух состояний!

(сел перед ней на колени, она отпрянула)

Как ваше имя?

ДЕНИЗ: Дениз.

АРТО (шёпотом): А вдруг вы уже умерли, и в вас вселился демон?

Они смотрят в глаза друг другу.

АРТО (таинственным голосом): Я тоже умер и теперь во мне живёт Гелиогабал.

ДЕНИЗ беспокойно ёрзала на диване, порываясь уйти.

АРТО

Вот, возьмите

(он протянул ей вчетверо сложенный листок)

Если они начнут следить за вами, это вас убережёт.

Неожиданно АРТО хватается за виски, борясь с приступом головной боли.

Лицо его исказилось судорогой.

Он взглянул на ДЕНИЗ с неописуемым ужасом, обвиняющее, возмущённо, и побежал в свою палату, издавая воюющие звуки.

ДЕНИЗ находится в состоянии шока.

Дрожащими пальцами она разворачивает листок.

На нём нарисована пентаграмма.

Форма её не отличалась симметричностью, скорее знак рисовали второпях и делали это кровью.

ДЕНИЗ выронила листок из рук.

ИНТ. КАБИНЕТ ДОКТОРА ФЕРДЬЕРА. РАЗГОВОР ДОКТОРА С ПОМОЩНИКОМ.

ДОКТОР сидит за письменным столом, помощник – напротив, положив ногу на ногу.

ДОКТОР: Он жаждет изобрести новое тело, которое бы приводилось в действие лишь электрическими импульсами и не зависело от физических органов.

ПОМОЩНИК: Если я правильно понимаю, по этой самой причине Арто сознательно освобождает себя от приёма пищи, усвоения, обмена веществ, экскреции.

ДОКТОР: Вы правы. В ретроспекции видно, что он предвосхитил работу Брайона Гайсина и Уильяма Берроуза – создание машин снов и метафорической автономии разума, приспособленного к экспериментальным наркотикам. Арто верит в неразрушимость сознания.

ПОМОЩНИК: Но от этого растёт его болезненное ощущение телесного тлена.

ДОКТОР: Да, друг мой!

Их отвлек крик, доносившийся из КОРИДОРА.

Такой стон мог вырваться только из груди раненого зверя.

ДОКТОР и его ПОМОЩНИК выбежали из КАБИНЕТА.

В КОРИДОРЕ, держась обеими руками за стену, стоял АРТО.

Его полусогнутая фигура напоминала цифру два.

Он издавал отчаянные стоны.

На полу, возле его ног, лежал продырявленный барабан.

АРТО(сквозь рыдания): Я... Я убил его!.. Я убил его!..

ДОКТОР берёт АРТО под руку и ведёт в ПАЛАТУ.

В КОРИДОРЕ остаётся застывший на месте ПОМОЩНИК.

Издалека видно, что он смотрит на барабан.

ИНТ. КОМНАТА. НОЧЬ.

АНАИС в чёрном ночном пеньюаре сидит перед зеркалом и медленно расчёсывает волосы.

Берёт помаду, снимает колпачок и выкручивает ярко-красный столбик помады на всю длину.

Рука ДЕНИЗ чертит помадой на двери своей ПАЛАТЫ большую пентаграмму.

Она проводит одну линию.

АНАИС ложится в постель, где её уже ждёт ГЕНРИ.

Он целует её шею и покусывает мочку уха.

Вокруг кровати много горящих свечей.

АНАИС, млея от поцелуев, смотрит вверх.

Зеркальный потолок, в котором отражаются их тела.

ДЕНИЗ чертит ещё одну линию.

В отражении тела любовников сплетены.

ДЕНИЗ чертит третью линию.

АНАИС сидит верхом на ГЕНРИ.

Она запрокидывает голову и чуть приоткрывает рот.

Появляется четвёртая линия, за ней сразу же пятая.

ДЕНИЗ стоит перед дверью с помадой в руке.

АНАИС со стоном ложится на ГЕНРИ и целует его губы.

В КАДРЕ белая дверь с изображённой на ней пентаграммой.

НАТ. ВОКЗАЛ. ПОЛДЕНЬ.

На платформу прибыл и остановился поезд.

АРТО сидит в КУПЕ и смотрит в окно.

Он видит дерево с широкой кроной, красные листья как густая львиная грива отзываются на порывы ветра.

Гибкие ветви тянутся от чёрного ствола, в их движении есть что-то странное – напоминая человеческие руки, они словно жестикулируют.

АРТО на ПЛАТФОРМЕ.

Контур его глаз обведён чёрным.

Он гладко выбрит, бедно, но опрятно одет.

На нём чёрный костюм.

В одной руке небольшой тёмно-коричневый чемодан, в другой – огарок свечи.

Он устремляется к месту, где растёт ДЕРЕВО с красными листьями.

По мере того, как он приближался, сезоны сменяют друг друга.

Землю покрывает снег, а красные листья, нетронутые морозом, по-прежнему полны жизни.

Появляется орёл, он кружит возле ДЕРЕВА.

АРТО обнажённый идёт по снегу.

Вытянув вперёд руку со свечой, он зовёт орла. Другая рука пуста.

С птицей на руке он застывает перед деревом.

Под его ногами уже не снег, а синяя гладь воды.

В ней отражается чёрная радуга.

---

АРТО наблюдает за тем, как она растёт, ширится, затем поднимает глаза – позади ДЕРЕВА он видит её.

Орёл взлетает с его руки, оставляя на коже глубокие царапины от когтей, и улетает к радуге.

АРТО как сомнамбула отправляется следом.

В КАДРЕ чёрная радуга и фигурка обнажённого человека, нашедшего свой путь. Она удаляется всё дальше и дальше.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Аль-Фараби. Философские трактаты. Алма-Ата, 1970.
- Аль-Фараби. Социально-этические трактаты. Алма-Ата, 1973.
- Анарина Н.Г. История японского театра. М.: Наталис, 2008.
- Андреев Л. Н. Полное собрание сочинений. тт.I-VIII. СПб: изд. А.Ф.Маркса, 1913.
- Арто А. Театр и его Двойник. М.: Мартис, 1993.
- Арто А. Тараумара. М.: KOLONNA Publications, Митин Журнал, 2006.
- Батай Ж. Сад и обычный человек. Суверенный человек Сада / Маркиз де Сад и XX век. М.: Культура, 1992.
- Батай Ж. Проклятая часть. М.: Ладомир, 2006.
- Бергмарк Й. Буто – восстание тела в Японии и сюрреалистический способ движения. [Электронный ресурс] URL: [http://www.girshon.ru/txt/sur\\_butoh.htm](http://www.girshon.ru/txt/sur_butoh.htm)
- Генон Р. Кризис современного мира. М., 1991.
- Генон Р. Заметки о посвящении. М.: Беловодье. 2010.
- Головин Е. В. Приближение к Снежной Королеве. М.: Арктогея-Центр, 2003.
- Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М., 2003.
- Гуайта Станислас де. Змей Книги Бытия. М.: Ланселот, 2004.
- Джемаль Г. Д. Ориентация-Север / Джемаль Г. Революция пророков. М.: Ультра-Культура, 2003.
- Дугин А.Г. Тамплиеры Иного. Неизд.
- Дугин А.Г. Философия традиционализма. М., 2002.
- Дугин А.Г. Радикальный Субъект и его дубль. М., 2009.
- Дугин А.Г. Четвёртая политическая теория. СПб., 2009.
- Дугин А.Г. Социология воображения. М., 2010.
- Дугин А.Г. Мартин Хайдеггер: философия другого Начала. М., 2010.
- Дугин А. Г. Мартин Хайдеггер: возможность русской философии. М., 2011.
- Зеленский В. В. Толковый словарь по аналитической психологии. Москва: Когито-Центр, 2008.
- Йейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997.
- Кабрин В. И. Психологический универсум человека нозтического. Томск: Водолей, 1999.
- Карабущенко П. Л. Элитология Платона (Античные аспекты философии

- избранности). М.: Астрахань, 1998.
- Корбен А. Световой человек в иранском суфизме // Волшебная гора. 2002. №8.
- Кунчен Джигме Лингпа. Практика Чод “Хохот Дакини”. [Электронный ресурс] URL: <http://www.abhidharma.ru/>
- Лосский В. Н. Очерк мистического богословия восточной Церкви. М., 1991.
- Максимов В. И. Эстетический феномен Антонена Арто. СПб.: Гиперион, 2007.
- Мамлеев Ю. В. Судьба бытия. За пределами индуизма и буддизма. М.: Эннеагон, 2006.
- Мамлеев Ю. В. После конца. М.: Эксмо, 2011.
- Мережковский Д. С. Тайна Запада: Атлантида-Европа. М.: Эксмо, 2007.
- Мислер Н., Боулт Д-Э. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990.
- Москаленко Ю. О чём думает голова, отделённая от тела? [Электронный ресурс] URL: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-15983/>
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М., 1990.
- Ницше Ф. Соч. в 2 т. М., 1996.
- Павел Филонов. Реальность и миф. М.: Аграф, 2008.
- Павич М. Хазарский словарь. СПб.: Азбука-классика, 2003.
- Плотин. Эннеады. СПб.: Изд-во О. Абышко, 2004.
- Платон. Сочинения в 3 т. М., 1968-1973.
- Предельный Батай. СПб.: СПбГУ, 2006.
- Пшибышевский С. Заупокойная месса. М.: Символы времени, 2002.
- Радхакришнан С. Индийская философия. СПб., 1994.
- Рид Джереми. В погоне за чёрными радугами. М.: “Колонна пабликейшнз”, 2008.
- Робертсон Р. Введение в психологию Юнга. М.: Самиздат, 2005.
- Сперанская Н. EndKampf. М., 2012.
- Субири Х. Чувствующий интеллект: В 3 т. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008.
- Сухраварди Шихаб-ад-дин. Язык муравьёв. [Электронный ресурс] URL: <http://www.turklib.uz/>, 2009.
- Теребихин Н. М. Метафизика Севера. [Электронный ресурс] URL: <http://www.koob.ru>
- Упанишады. В 3 т. М.: Наука, 1991.
- Фестюжьер А. -Ж. Созерцание и созерцательная жизнь по Платону. СПб: Наука, 2009.
- Филонов П. Н. Пропевень о Проросли Мировой. Петроград: Журавль, 1915.
- Филонов П. Н. Дневники. СПб: Азбука, 2006.
- Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2-х т М., 2006.
- Филонов и его школа. Каталог выставки. Дюссельдорф; Кёльн, 1990.
- Фокин С. Л. Философ-вне-себя. Жорж Батай. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2002.

- Хайдеггер М. Введение в метафизику. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001.
- Хайдеггер М. Что такое метафизика? М.: Академический Проект, 2007.
- Хайдеггер М., Финк Э. Гераклит. СПб.: «Владимир Даль», 2010.
- Цюрн Уника. Темная весна. Тверь: Kolonna Publications; Митин журнал, 2006.
- Шестов Л. На весах Иова. М.: Эксмо, 2009.
- Шмитт К. Политическая теология. М., 2000.
- Шмитт К. Понятие политического // Вопросы социологии. 1992. Т. 1. № 1.
- Эвола Ю. Оседлать тигра. СПб., 2005.
- Эвола Ю. Метафизика пола. М., 1996.
- Элиаде М. Опыты мистического света. [Электронный ресурс] URL: <http://www.koob.ru>
- Элиаде М. Йога: бессмертие и свобода. Москва: София, 2000.
- Юнг К. Г. Ответ Иову. М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2006.

### **Библиография на иностранных языках**

- Balthasar Hans Urs von. Kosmische Liturgie: Das Weltbild Maximus des Bekenner. Einsiedeln : Johannes-Verlag, 1961.
- Jadwiga Kosicka and Daniel Gerould: A life of solitude : Stanisława Przybyszewska : a biographical study with selected letters. Northwestern University Press, Evaston, Ill., 1989.
- Julius Evola. Arte astratta: Posizione teorica, 10 poemi, 4 composizioni. Rome: P. Maglione & G. Strini, 1920.
- On the Cosmic Mystery of Jesus Christ: Selected Writings from St. Maximus the Confessor. Ed. & Trans Paul M. Blowers, Robert Louis Wilken. St. Vladimir's Seminary Press, 2004.
- Rosario Nimrod de. Fundamentos de la Sabiduria Hiperborea. Córdoba, 1986.
- Benard E. A. Chinnamasta: the Aweful Buddhist and Hindu Tantric Goddess. Delhi, 2000.



*Натэлла Викторовна Сперанская*

## **Путь к Новой Метафизике**

Редактор:

Н.П.Петров

Верстка

. И. В. М а к с и м о в

Корректор

З. А. Т е п ц о в а

Подписано в печать 11.01.2012. Формат 60x84/16.  
Бумага офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Таймс.  
Тираж 1000 экз.

«Евразийское Движение»  
Москва, 2-й Кожуховский проезд, д. 12, стр. 2, офис 5

Отпечатано с готового макета  
в ООО «Книга по Требованию»  
119285, г. Москва, Мосфильмовская улица, д. 1  
Тел.: +7 (495) 639 9195, +7 (495) 221 8980  
E-mail: [info@letmeprint.ru](mailto:info@letmeprint.ru)