

Российская Академия Наук  
Институт философии

# **ОРИЕНТИРЫ...**

Москва  
2001

УДК 18  
ББК 87.8  
О-65

**Ответственный редактор:**  
доктор филос. наук *Т.Б.Любимова*

**Рецензенты:**  
доктор филос. наук *М.Н.Громов*,  
доктор филос. наук *О.Д.Куракина*,  
кандидат филос. наук *А.В.Рубцов*

О-65      **Ориентиры...** — М., 2001. — 188 с.

Может ли искусство быть ориентиром в многообразных проявлениях духовной жизни? В какой мере оно способно быть средством постижения и единения различных культур? Как в нем обозначена оппозиция Восток — Запад? Что может сказать об этом сравнительная эстетика? Что такое «духовная интуиция»? Здесь затронуты эти темы. Для России, которая есть перекресток всех культурных влияний и место встречи Востока и Запада, поиск таких ориентиров послужит ее самоопределению как особой цивилизации.

## Введение

Время — это условие существования, и потому оно также и общая рамка памяти, наподобие рамки картины. Забвение, сохранение в памяти и припоминание — это дело времени. Основа же и суть культуры — это память. Разнообразие и индивидуальность культур, равно как и самих индивидов, задается тем, что, как и зачем удерживается и сохраняется, то есть «памятными формами». Разумеется, что и язык служит той же цели, но есть еще многое такое, что не может быть подведено под понятия современной европейской теории культуры, основывающейся на структурном лингвистическом, семиотическом подходе, считающем культуру знаковой системой, с дополнением, в лучшем случае, социологического подхода. Но не все есть общение, не все подлежит коммуникации. Язык аналогичен деньгам, подобен средствам обмена, универсальному посреднику, на рынке все можно купить за деньги, но «все» не есть деньги: и только для современного западного человека не кажется абсурдным утверждение, что «все есть деньги». Можно сказать, что и сама эта теория культуры как текста, как языка, есть результат и как бы завершение именно европейского хода тех изменений в культуре, которые произошли на «Западе». Это результат его самосознания. В этой теории «Запад» выбалтывает свою тайну: тайну отщепления смысла от разнообразных форм общения, при котором первый в конечном счете и окончательно утрачивается, забывается<sup>1</sup>.

Однако научная теория культуры не имеет ни намерения, ни средств толковать о «смысле», потому что этот последний полностью выходит за линии ее картины по ее же собственным, ею же принимаемым в качестве предпосылок определениям. Хотя именно «смысл» и есть та сверхзадача, которая выступает на первый план при рассмотрении любой проблематики, касающейся того, что условно называют «Восток и Запад».

Забываемое во времени становится чужим. Чужое, приближаясь и припоминаясь, — становится просто «другим», а другое может стать равно и врагом, и другом. Если верить в антропологическое и культурное единство происхождения человечества, то все, что теперь так разительно разошлось и противопоставилось, жило некогда в гармонии «золотого века», во взаимопонимании и без раздора. Откуда же происходит чуждость?

В работе, представленной на последнем эстетическом конгрессе «Steps to a comparative evolutionary aesthetics (China, India, Tibet and Europe)», фрагмент из которой мы здесь публикуем, автор пишет: «важнее всего «понимать, что весь человеческий символизм исходит из одного вселенского источника». Иными словами, если и есть искомое единство, то не на поверхности, оно не вынесено «в текст», напротив, оно глубоко скрыто и не сводимо к бытующим в настоящий момент в науке схемам.

Современное научно-теоретическое познание, касающееся так называемых традиционных культур и сопоставлений их с современным западным миром, богато различными схемами, причем почти все они скрыто предполагают тезис о прогрессе по всем направлениям, как в материальной жизни, так и в интеллектуальной, моральной и духовной. Это самомнение науки является не просто не обоснованным, но обнаруживается как ничем не опровергаемое упрямство. Иная точка зрения просто не допускается. За исключением позиции по этому вопросу Р.Генона и его последователей, трудно привести кого-либо еще, кто так ясно увидел бы истину противоположной точки зрения, то есть полнейшую деградацию современного мира по всем этим измерениям, исключая «прогресс» материального проявления, который на деле оказывается тоже регрессом, так как ввергает человечество в хаос всех мыслимых противоречий. Современный дух, согласно его утверждению, есть отрицание традиционного и совершенно с ним не совместим. Рационализм же, присущий ему, «будучи отрицанием всякого высшего по отношению к разуму принципа, влечет за собой в качестве «практического» следствия исключительное использование этого самого ослепленного разума, если можно так сказать, ослепленного тем, что он изолирован от чистого и трансцендентного интеллекта, свет которого законным и нормальным образом может лишь отражать в индивидуальной области. С того момента, как он утратил всякую действительную связь со сверхиндивидуальным интеллектом, разум может стремиться только к низу, то есть к низшему полюсу существования, и погружаться все более и более в «материальность», в такой же степени он мало-помалу утрачивает и саму идею истины»<sup>2</sup>. Разумеется, Восток и Запад — это не географическое противопоставление для Генона, традиция и современность — не противопоставление культур. Традиция — это бытие согласно духовным принципам, современный дух — ориентация на поверхность вещей, на количественное профанное «знание», ведомое рациональной наукой, и это есть царство количества, механизма и материализма.

Изначальное единство «Царства Света» и «чистого Духа» исчезает из виду, и в поистине хаотичной картине многообразия «культурных форм», заместивших собою единство духовной Традиции, на эмпирическом уровне единства обнаружить не удастся; существуют лишь соответствия по аналогии между некоторыми периодами в истории, состояниями и событиями. Тем не менее все усилия науки в этой области — поиска духовных принципов — в согласии с ее самоопределением ограничены этим эмпирическим уровнем данности как многообразия. Мы не будем повторять здесь концепции, относящиеся к философии истории, полагающие тем или иным способом **форму** исторического процесса, определяя, и тем самым задавая его единство с формальной точки зрения. Формы эти, будь то концепции Дж.Вико, Гегеля, Шеллинга, О.Конта или кого-нибудь еще, представляют собою более или менее рационализированные схемы. Особенность их в том, что эмпи-

рический материал для этих схем — масштабный: это значительные события, заметные изменения в общественной и исторической жизни крупных человеческих обществ. В другом масштабе, на уровне психологии, прежде всего придет на ум, разумеется, теория К.Юнга, который искал универсалии психологической жизни в коллективном бессознательном, в материале другого, так сказать индивидуального, измерения.

Если принять поправку Генона к теории Юнга и искать универсалии психической жизни не в бессознательном (или подсознании), а, напротив, в сверхсознании, которое, правда, психология как «наука» признает только лишь в качестве эпифеномена, и если учесть, что современные языки представляют собою бледные копии священного праязыка единой Духовной Традиции, то тогда соотношения между языком, архетипами и культурой можно изобразить следующей картинкой. Дух обычно олицетворяется огнем. Всякая нация (или народ) есть хранительница духа-огня. Язык — костер, высвечивающий особым, характерным именно для него и именно так детализированно архетипы из коллективного бессознательного (и неким образом соединенного со сверхсознанием). Светом этого костра высвечиваются разные вещи, которые имеют истоком одни и те же архетипы; тогда культура есть совокупность вещей<sup>3</sup>, высветленных языком из бессознательного на основе архетипа в их гармоническом сочетании; эти сочетания и гармонии отличают нации. Разумеется, что главное в культуре — это язык и его трансформации. Но культура не есть язык и уж, конечно, она не есть текст, то есть не фиксированный моментальный «снимок»; она — только аналог языка (текст — это мертвый язык). Дровами, поленьями этого костра служат слова праязыка, сохраняющиеся в любой культуре, они являющиеся общими для тех или иных языковых групп или даже для всего человечества. Гармоничность культуры связана с близостью к праязыку, определена этой близостью. И точно так же, как при превращении живой речи в письменный текст теряется искренность (например, беседа с другом в отличие от письма к другу), культура, будучи аналогом речи — языка, при ее превращении в текст теряет искру — Дух. Она становится «материальной»<sup>4</sup>, противоположной самой себе. Письмо полагает и навязывает дистанцию во времени, соответственно культура, каменя в памятниках, тоже навязывает дистанцию во времени, откладывает себя «на память». В письме, в отличие от дружеской беседы, искра непосредственности погасла, здесь Буква выступает против Духа. Речь всегда остается в присутствии Духа.

Характерной чертой состояния современного мира можно считать специфический миф технократической цивилизации, а именно веры в то, что с неумолимым ходом времени можно справиться при помощи нагромождения разнообразных внешних приспособлений. В традиционном обществе все имело надличную модель, укорененную в священном времени. Как пишет М.Элиаде: «Открываясь таким образом Великому Времени, священное существование, каким бы бедным оно зача-

стью ни было, тем не менее было богатым по своему значению: во всяком случае, оно не находилось под тиранией времени. Истинное «подчинение времени» начинается с секуляризации работы<sup>5</sup>. Еще древний миф о Дедале и Икаре отметил ту границу, пересекая которую, человек подпал под «тиранию времени», а точнее говоря, стремительно, как Икар, вознамерившись победить при помощи искусственных крыльев, украденных у отца, притяжение Земли и покорить Небо, то есть Время (время — это связь Земли и Неба), находит свою погибель. Что значат эти искусственные крылья? Очевидно, что это замена некоей способности, проявление на плотном, «материальном» уровне какой-то высшей, утраченной «легкости». В изначальных мифах всегда свернута целая программа, которая может впоследствии, в истории разворачиваться на протяжении веков. Теперь мы присутствуем при последнем эпизоде разворачивания этой программы — падении Икара в море, то есть туда, где, как во времени, стираются всякие формы, во всеобщий растворитель форм. Осознается эта ситуация современным человеком лишь частично, как страх перед катастрофами. Но дальняя причина ускользает, поскольку это овнешнение и материализация способностей, а значит их утрата, дошли до предела, так что поистине «человеческая природа» вывернута теперь наизнанку.

В России, да и вообще в Европе, изучение Востока, как писал об этом Н.И.Конрад, началось с филологии, то есть с изучения письменных памятников; позднее обнаружилось, что творческая база гуманитарных наук, сформировавшаяся в новейшее время, не совсем соответствует более широким задачам понимания традиционных культур. Другой русский востоковед С.Ф.Олденбург писал, что западный человек превзошел в материальном и техническом познании мира всю мудрость Востока (в этом) настолько, что исполнился гордостью своего недосягаемого превосходства, однако, столкнувшись с самой главной тайной — самим человеком, ощутил справедливость «старинного чувства очарования восточным миром»: «И тут мы видим на каждом шагу, как ничтожны наши достижения в этой важнейшей для нас области, мы чувствуем постоянно, что Восток здесь во многом сумел подойти ближе к человеку, понять его духовное творчество лучше, чем это делаем мы»<sup>6</sup>.

Наше исследование было нами задумано не как собственно востоковедческое, оно не имеет специальной цели и сравнения культур Востока и Запада, а имеет целью осмысление точек их соприкосновения.

Возникает это очарование от особой слитности языка, мифологии, поэзии и философии. Еще Шеллинг писал, что «поэзия содержится в самом материальном строении языков», что «язык — это лишь стершаяся мифология»<sup>7</sup>. Сама же мифология — это выпавший народу жребий. Она же есть истории: «Как только мифология появляется и совершенно заполняет собою сознание, поэзия и философия расходятся в разные стороны из этого общего для них центра, причем на первых порах расходятся медленно»<sup>8</sup>. Для понимания этого сплетения уровней постиже-

ния человека и мира, всех нюансов и взаимных бликов и возникающих смысловых оттенков, в их целостности, хотя бы в приближенном созвучии с оригиналом, разумеется, строго логический аналитический метод подходит не совсем или совсем мало подходит. Поэтому мы обращаемся к теме интуитивного познания, которое естественно при восприятии искусства, необходимо для проникновения в смысловую глубину мифа, скрыто всегда присутствует и при философском взгляде на мир, не обходится без интуиции и наука. Некоторые разделы посвящены непосредственно исследованию традиционных культур, сравнению моделей западного и восточного человека, есть главы, посвященные России, как совершенно особой цивилизации, соединяющей в себе черты Востока и Запада, укрепиться она может лишь в гармоническом их сочетании.

Эстетика и искусство дают в постановке проблемы Востока и Запада определенные преимущества, поскольку именно они всегда и выступали более или менее удачно посредниками в этой таинственной сфере проявления человеческой сущности.

*Т.Б.Любимова*

### Примечания

- <sup>1</sup> Правда, Р.Барт, например, с помощью понятия «Текста Жизни» стремится выйти за пределы западной «традиции» в своей книге «Империя знаков» (1970 г.), говоря о Японии.
- <sup>2</sup> *Генон Р.* Царство количества и знамени времени. М., 1994. С. 98.
- <sup>3</sup> Вещи не в материальном смысле, а в смысле «опусы», целостности, которые могут воплощаться и в материале.
- <sup>4</sup> Существует и обратная связь между развитием языка и генетическими особенностями нации.
- <sup>5</sup> *Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии. М., 1996. С. 38.
- <sup>6</sup> Восток-Запад. М., 1982. С. 7.
- <sup>7</sup> *Шеллинг Ф.В.* Сочинения. М., 1998. С. 1090.
- <sup>8</sup> Там же. С. 1088.

## **Интуиция — творчество — знание — опыт**

Живые зерна всякой культуры суть ее духовные практики. То, что для самого субъекта есть духовная практика, вовне может, но не обязательно, выступать, выглядеть, представляться в качестве искусства. Таким образом, контакт с другой культурой возможен либо через «чтение» ее внешних форм, в том числе искусства, либо в духовной практике. Можно, конечно, «практиковать» внешним образом, воспроизводя ритуалы, то есть те же культурные формы, а можно, используя внутренние ресурсы личности, осуществлять интуитивное постижение упомянутых «зерен». Интуиция — это образ утраченного целостного познания, в то же время это не только средство постижения, но и начало творчества. Как будто под взглядом «мертвой головы» Горгоны Медузы каменеет живая ткань традиционных культур при их рассмотрении в аналитическом научном стиле. Но и европейская наука сохранила в себе образ утраченного единства.

Не касаясь пока богословской идеи интуиции, приведем наиболее известные философские мнения по этому поводу. Непосредственное созерцание идей, согласно Платону, выше рассуждения и намного превосходит созерцание бледных копий идей, то есть вещей, а тем более копии копий, то есть созерцание образов искусства. Мысль Декарта об интуиции коренным образом не отличается от платоновского созерцания идей. Для него это «прочное понятие ясного и внимательного ума, порожаемое лишь естественным светом разума»<sup>1</sup>. Интуиция для Декарта необходимая составляющая рационалистического метода, его квинтэссенция. Это естественный свет разума. Интуиция и дедукция взаимодополнительны. «Положения, непосредственно вытекающие из первого принципа, можно сказать,

познаются как интуитивным, так и дедуктивным путем, в зависимости от способа их рассмотрения, сами же принципы — только интуитивным, как и наоборот, отдельные их следствия — дедуктивным путем»<sup>2</sup>. Интуиция также сопутствует «эnumerации» (индукции). По ходу рассуждения может быть также то, что «объем нашего интеллекта часто оказывается недостаточно большим, для того, чтобы охватить их (разрозненные положения — Т.Л.) все единым актом интуиции»<sup>3</sup>. Упражнение и тренировка ума в исследовании приводит к более легкому достижению «простой интуиции ума». Противопоставление «интуиции» рациональному у Декарта просто невысказано.

Несколько ранее Н.Кузанский также использовал понятие интуиции, но иным образом. Интуиция постигает совпадение противоположностей, это высшая ступень знания, то, что он называет «ученым незнанием». В Боге все противоположности совпадают, они там свернуты: «Божественное единство предшествует всему и все свертывает»<sup>4</sup>. Развертывание и свертывание всего мира вещей есть переход единства в инаковость и обратно: «Переход единства в инаковость одновременно означает возвращение инаковости в единство»<sup>5</sup>. Чувственное видение отличается от рассудочного зрения, которое отличается от интеллектуального видения (интуиции), и все они поразному (инаково) приобщены к божественному видению. «Это абсолютное видение тождественно по отношению ко всякому другому»<sup>6</sup>. Ни чувствам, ни рассудку, ни разуму не свойственно знание тождества всех вещей в Боге, совпадения противоположностей. Для такого ученого незнания необходимо интеллектуальное усилие, которое имеет следствием интуицию, постижение существования бесконечного и абсолютно несоизмеримого. Представляется, что впоследствии в рассуждениях Гегеля об интеллектуальной интуиции этот момент концепции Кузанского — а именно о свертывании и развертывании — приобрел особый смысл, послужил началом возрождения интереса к этой теме.

Бесконечный духовный шар, сфера, центр которой повсюду, а окружность нигде, из плотинской вселенной через Кузанского и других философов и мистиков достиг и Гегеля. Что касается собственно религиозной интуиции (но не в смысле схватывания сути догматов и истин), в которой предполагается непосредственное созерцание или общение с божественным, то здесь материал для размышлений поистине бесконечен, разнообразен в различных религиях, но сейчас мы направляем свое внимание только на само понимание интуиции, на ее познавательные возможности; именно ограничить эти возможности постарался И.Кант. Созерцание — пря-

мое и непосредственное схватывание объекта в его индивидуальной реальности, чувственное созерцание не имеет никакого отношения к трансцендентной реальности, которую нам, однако, следует полагать в целях практического разума, **как если бы** она действительно существовала. Поэтому эстетическое созерцание (интуиция) тоже реализуется в модусе «как если бы», поскольку она все же имеет в виду трансцендентную реальность, недоступную ни понятиям разума, ни созерцаниям чувств. Чистые созерцания (априорные формы) относятся только к трансцендентальному, но не к трансцендентному; эмпирические созерцания — к чувственному. С этим связано и отрицание «силы» интеллектуальной интуиции. Об этом Кант ясно высказывается в «Критике чистого разума» («Трансцендентальная эстетика», Общие замечания. В. 72). Для Фихте интуиция неотделима от понятия и от чувственного созерцания, постоянно имеется синтез интеллектуальной интуиции, чувственной интуиции и понятия объекта. Интеллектуальная интуиция есть основа жизни сознания. Фихте приводит в качестве примера внутреннюю интуицию бесконечной делимости пространства. Превосхождение (вовне) порождает мышление. На самом деле, та интуиция, которую имеет в виду Фихте, не совпадает с кантовским соответствующим понятием. У Фихте не интуиция бытия (не свидетельство о бытии вещи самой по себе), а интуиция деятельности, акт или «факт сознания». «Созерцание находится всюду, где в принципе, поскольку он принцип, заключено бытие, т.е. нечто не освобожденное свободой и не схематизированное, а поэтому и бессознательное. Или второй случай: принцип не остается этим бытием, а схематизирует его; тогда образуется понятие и в данном случае понятие Бога, как абсолютного предмета созерцания. Это генеалогия всех понятий»<sup>7</sup>. Больше внимания в последующей философии обращалось в учении Фихте на другой момент: на понятие «Я»: «В Я как интеллектуальном созерцании содержится исключительно форма яйности (*der Ichheit*), возвращающаяся в самого себя действование, которое, конечно, само становится его же содержанием»<sup>8</sup>. Очевидна и перекличка этих пониманий. Последний момент (Я как интеллектуальное созерцание) был подхвачен и перетолкован Шеллингом, а затем и Гегелем. Для Шеллинга интеллектуальная интуиция есть орган всякого трансцендентального мышления. В ранней работе «Система трансцендентального идеализма» он определяет ее как такое познание, которое производит свой объект, оно абсолютно свободно, к нему не приводят ни размышления, ни доказательства, ни вообще понятия; в этом знании производящее и произведенное — одно и то же, в отличие от

чувственного созерцания, которое не производит свой объект. Подобное созерцание есть Я, так как само Я как объект возникает только посредством знания Я о самом себе. Задача трансцендентального мышления, органом которого является интеллектуальная интуиция, «состоит в том, чтобы посредством свободы сделать для себя объектом то, что обычно не есть объект, оно предполагает способность производить и одновременно созерцать определенные действия духа; таким образом, продуцирование объекта и само созерцание составляют абсолютное единство. Именно эта способность и есть способность интеллектуального созерцания»<sup>9</sup>. В «Философских письмах о догматизме и критицизме» интеллектуальная интуиция противопоставляется созерцанию объективного мира как вечное временному: «Интеллектуальное созерцание возникает тогда, когда мы перестаем быть объектом для самих себя, когда созерцающее Я, замкнувшись в себе, становится тождественным созерцаемому Я. В этот момент созерцания для нас исчезает время и длительность: мы не находимся во времени, а время — или скорее не время, а чистая абсолютная вечность — находится в нас. Не мы растворились в созерцании объективного мира, а мир растворился в нашем созерцании»<sup>10</sup>.

Интересно, что Гегель тоже связывает интеллектуальную интуицию с понятием начала философии, но размыкает ее с понятием «Я», соединявшимся с ней у Фихте. Делает это он «расширив круг», в который вовлечено мышление. Начало — непосредственно, тем самым оно — пусто, о нем ничего нельзя сказать (как о Боге, с которого и следует начинать), кроме того, что это бытие. И в такой своей пустоте оно тождественно небытию: «То, что в начале науки **имеется** от интеллектуального созерцания или — если предмет такого созерцания получает название вечного, божественного, абсолютного — от вечного и абсолютного, может быть только первым, непосредственным, простым определением. Какое бы ему ни дали более богатое (содержанием) название, чем то, которое выражает лишь «бытие», во внимание может быть принято только то, каким образом такого рода абсолютное входит в **мыслящее** знание и в словесное выражение этого знания»<sup>11</sup>. По Гегелю, дух отпускает себя в «образ непосредственного сознания» в качестве сознания бытия, которое противостоит ему как «другое». Интуиция при этом не относится к инстинктивной деятельности сознания, а, напротив, есть высшее проявление деятельности духа, как это понималось у Шеллинга и Фихте. Интуиция есть непосредственное знание истины, но сама истина никоим образом не есть сведение к чему-либо, будь то демонстрация фактов, или же чувственного материала, или согласования идей. Она раскрывается в полном движении духа, причем конец совпадает с началом, когда от непосред-

ственного и простого через развертывание опосредований возвращаются к непосредственному же, в себе содержащему в снятом виде предшествующее. «В философии движение вперед есть скорее возвращение назад и обоснование... Движение вперед есть возвращение назад в основание, к первоначальному и истинному, от которого зависит то, с чего начинают, и которое на деле порождает начало: — так, сознание на своем пути от непосредственности, которой оно начинает, приводится обратно к абсолютному знанию как к своей внутренней истине. Это последнее, основание, и есть то, из чего происходит первое, выступившее сначала как непосредственное... Наука в целом есть в самой себе круговорот, в котором первое становится также и последним, а последнее также и первым»<sup>12</sup>. Таким образом, дух себя «отпускает», чтобы принять образ непосредственного бытия.

Мы не будем касаться здесь понимания интуиции психологического толка, как она предстает у Бергсона или у Фрейда, поскольку она от духовного ее понимания уводит лишь в сторону чувственного, или инстинкта или подсознания. Ее философский смысл сохраняется вплоть до Шопенгауэра, для которого интеллектуальная интуиция не только существует, но всякая интуиция является интеллектуальной. Ее совершенной формой выступает эстетическое созерцание. Вообще можно сказать, что в немецкой философии еще сохранялась зыбкая граница или единство в равновесии между понятием мистической и интеллектуальной интуиции, их переход одной в другую.

Момент возвращения, «закругленности», входящий в это понятие интуиции — то, что она действует как пульсирующий «духовный шар», — делает ее, таким образом, главным средством включения «иного» как **такового** в круг нашего постижения, без его раздробления. Она не есть только предвосхищение или же только «узнавание» (мгновенное схватывание уже ставшей формы), а как бы простирается в прошлое и будущее одновременно. Говоря образно, она может расширяться от схватывания конкретной ситуации, обозначаемой как «здесь и теперь» до включения в единый «шар» будущего и прошлого с центром в настоящем. По сути, она и есть норма познания. Тогда развитие интуиции состоит в расширении «шара». В качестве аналогии здесь можно привести «круги внимания» в актерской практике Станиславского.

\* \* \*

Духовная интуиция<sup>13</sup> — это понятие, как мы видели, разработавшееся в европейской философии, однако как естественное и универсальное средство познания и общения она более развита на

Востоке. То, что для Запада выглядит «мистически», для традиционной культуры, следы которой все еще можно различить на Востоке, представляется обычным и естественным. В русской философии этому понятию специально посвятил свою книгу Н.О.Лосский, правда, он использовал термин «мистическая интуиция». Далее я объясню, почему предпочтительнее говорить о духовной интуиции даже в том смысле, в каком об этом писал Н.О.Лосский. Здесь же мне хотелось сказать несколько слов о самом этом термине. Интуиция означает пристальное взглядывание. Большинство концепций в истории европейской философии акцентируют именно «взглядывание», точнее, видение, созерцание, его непосредственность. Пристальность же упомянутого взглядывания **совершенно** оставалась в небрежении. Причины такого рассечения смысла очевидны. Считается, что в познании принимает участие только разум и чувства. Кант, правда, называл познавательными способностями души разум, чувство и волю, но тем не менее между последней как центром нравственной сферы и самой сферой познания была глубокая пропасть. Конечно, еще были воображение и «общее чувство», но все равно познание разворачивалось в плоскости представления, как это и было впоследствии сформулировано. Тем более не участвовало в познании «тело». Таким образом, поле приложения понятия интуиции сужалось, точнее сказать, деформировалось. Если, взглянув на Восток, мы увидим, что продвинувшийся в своей практике йог **непосредственно** мог знать все что угодно, для европейского философа сама возможность такого познания была под вопросом.

Сразу следует сослаться на критику интуитивизма бергсоновского типа со стороны одного из столпов эзотерической философии Р.Генона. Обычно обращение Бергсона к понятию интуиции связывают с реакцией на доминирование рассудка и сциентизм, квалифицируя его как иррационализм. Но традиционалист Генон усмотрел совсем иной смысл в «интуиции» Бергсона, которая для последнего понималась как доверие к проявлению жизненной силы, «жизненного порыва». Генон видит в его концепции четкую корреляцию с неоспиритуализмом и оккультизмом. Сравнивая Бергсона с У.Джеймсом (тоже интуитивистом), он пишет, что они суть выражение одной и той же тенденции: «Один стремится к «инфрарациональному» так же, как другой стремится к «инфрателесному» (разумеется, также бессознательно); таким образом, в обоих случаях в конечном счете речь идет об одном направлении в смысле «инфрачеловеческого»<sup>14</sup>. Реакция на рационализм и на материализм одинакова — обращение к инфрачеловеческому.

Осмысление интеллектуальной интуиции, т.е. умозрения, восходит еще к Платону, к созерцанию идей как источнику истинного знания в противовес созерцанию чувственных вещей, которые суть лишь искаженное подражание идеям. От Платона до Гуссерля с его эйдетической интуицией, созерцанием сущностей, происходили разнообразные перипетии. В основном это было отражением в сфере философии и, в особенности, гносеологии, самоопределения рационального начала; понимание интуиции проявлялось в его отраженном свете. Снятие кантовского запрета на интеллектуальную интуицию открыло путь романтической философии (Шеллинг), но что особенно важно, феноменологии, в которой появилась возможность различать **типы** интуиции. Гуссерль не только различает типы самой интуиции, но предлагает и эйдетические отношения между этими типами, однако делает он это для того, чтобы отрицать возможность мистической или духовной интуиции: «Этим эйдетическим различениям между интуициями соответствуют взаимные эйдетические отношения между «Существованием» (взятом в смысле существования индивида) и «Сущностью», между «Фактом» и «Эйдосом». Если придерживаться соотношения такого рода, то концептуальные сущности схватываются с очевидностью; теперь они надежно связаны; таким образом можно окончательно и радикально очистить любую мысль от мистической примеси, которую особо связывают с понятиями Эйдоса (Идеи) или Сущности»<sup>15</sup>. У Гуссерля высказано много хитроумных соображений относительно понятия интуиции, но самое важное было исследование им «созерцания (или усмотрения, т.е. интуиции) сущностей». Иными словами, она стала не просто допустимым, а, можно сказать, основным средством строгого знания, а не низшей, менее проясненной ступенью чувственного познания, данные которого надлежит прояснять разуму. Мало этого, она стала конститутивной, полагающей первоначальный смысл. Статус ее как познавательного орудия очень важен. Но поскольку феноменология при всей детальности проработки своих понятий все же ограничена позитивистской ориентацией в сочетании с намерением построить не только философию, но все науки, исходя из чистого сознания, «районированного» эйдосами, согласование которых, кстати, также происходит не без помощи интуиции, постольку эта интуиция замкнута «объектами», очищенными эпохэ; трансцендентальная интуиция, таким образом, возможна (интуиция трансцендентальных структур сознания, например, внутренней формы времени), но она не может трансцендировать само сознание, трансцендентный объект ей недоступен. Сверхинтеллектуальная,

духовная интуиция для феноменологии просто не существует, точно так же, как для Канта опыт Сведенборга просто не существовал, он ему не верил. Я коснулась здесь феноменологии Гуссерля потому, что в европейской философии в этом вопросе он дошел до предела, до которого только может прийти философия при ориентации на методологию научного знания, когда оно берется в качестве образца и распространяется на «мир». Поскольку само существование «мира» (не мир как определенность, а существование его) есть только коррелят некоего опыта, отличающегося еще особыми конфигурациями эйдосов, то нет необходимости утверждать существование мира, а тем более «другого мира», вообще нет надобности в вещах, чтобы было сознание, оно в себе абсолютно самому себе подтверждено; в параграфе 49 цитированного труда «Абсолютное сознание как residuum уничтожения (анеантизация) мира» он пишет, что бытие сознания, конечно, будет модифицировано, если мир был бы уничтожен, но оно недостижимо в своем собственном существовании. Никакое реальное бытие не необходимо для бытия сознания. Конечно, не стоит понимать это утверждение в духе пресловутого основного вопроса философии. Просто такое учение о самозамкнутости сознания, его самодостаточности в смысле существования характерно для европейской философии, вспомним хотя бы «монаду без окон» Лейбница. На общих для европейской философии предположениях о сознании как «доске для представлений» (табло, табула) возражения и опровержения этой позиции кажутся если не наивными, то по крайней мере недостаточно оправданными методологически. Для западной культуры так понимать сознание естественно (а значит, и возможности познания, и интуицию в том числе), потому что оно действительно здесь такое. Сознание представлено (поставлено) на табло, оно — картина, его «видят», во всяком случае оно не звук. Но это не значит, что оно, будучи таким здесь, должно быть таким же всегда и повсюду. То, что здесь называется сознанием, может оказаться деградировавшим уплощением (от слова «плоскость») чего-то более емкого, что характеризовало когда-то или и сейчас характеризует человеческий род. Поэтому возможно, что критика так называемого рационализма «интуитивистами» была со стороны еще более деградировавшего понимания сознания, «критика снизу», так сказать. Критика в некотором смысле «извне», со стороны, могла бы быть более плодотворной. Если оставить противопоставление в самоопределении философии как науки, с одной стороны, и как мировоззрения, с другой, определения, взаимодополнительные и лежащие в одной плоскости, и вернуться к древнему и первоначальному

ее самоопределению: место истины, источник принципов и для познания, и для деятельности, — то само собою отпадет противопоставление интуиции и рационального познания, поскольку интуиция в этом случае войдет в разряд принципов, избегнув при этом отождествления ее с наглядностью и данными непосредственного чувственного созерцания. Нельзя, однако, не упомянуть критику со стороны рационализма. Г.Риккерт, порицая интуитивизм, справедливо обвинял его в «беспринципности, величайшем философском преступлении»<sup>16</sup>. Интуитивизм XIX-XX вв. учитывал только чувственную интуицию, «интеллектуальная интуиция», которой отдавали предпочтение Шопенгауэр, Шеллинг, а затем и Гуссерль в его идее «усмотрения сущностей» феноменов, в этом отношении не выходила за образец непосредственной наглядности или очевидности, меняя лишь объект, на который она была обращена. Она была инструментом познания, но не принципом, предлагаемым философией, точнее, она беспринципно возводилась в принцип. Мистическая интуиция, с другой стороны, к которой обращались Плотин и средневековые мистики, имеет своим объектом не идеи или сущности, а то, что «по ту сторону» данных чувств и схватываемого понятиями. Предлагая столь возвышенный предмет, она тем не менее не становится изначальным принципом. Отвлечемся на время от критики интуитивизма: интуиция как принцип есть действие духа. Однако о духе мы не имеем никаких сведений, ведь он не есть что-либо в мире; мы можем знать лишь то, что он неким образом «есть». В проявленном мире он нам известен в акте «полагания бытия» — да будет! Иными словами, принцип интуиции связан с изначальным полаганием бытия. В этом смысле она как бы обратна той мистической или интеллектуальной интуиции, которые имели своими объектами либо трансцендентное опыту, либо идеи. Интуиция как принцип соединена с изначальным актом полагания бытия. Она не есть наглядность, потому не противопоставляется теории и понятиям, она не есть чувственное созерцание, поэтому не противопоставляется рассудку. Назовем ее духовной интуицией.

Гуссерль, правда, возвращает нас к «дающей интуиции», «к сущностной интуиции, к первоначальному, из самого источника, дающему созерцанию и к исконнейшему праву этого последнего»<sup>17</sup>, причем «подобной абсолютной и усмотримой необходимостью связан даже и сам бог»<sup>18</sup>, однако все это относится лишь к переживанию и восприятию. Поэтому критические замечания Риккерта в его адрес можно признать довольно меткими: «Он вызвал внимание к новым «феноменам», которые до сих пор оставались в тени, и расширил наше

знание о них путем тонких различений в ловко созданных и ловко названных понятиях. ...Пока еще нет очертаний космоса, и космос никогда не получится при помощи одного только созерцания сущности отдельных феноменов, при которых значение слов языка остаются единственной руководящей нитью...»<sup>19</sup>.

Итак, критика справедлива, но относится она лишь к низшим формам интуиции. Если же интуиция есть проявление духа, который обнаруживается только как полагание бытия, то в ней вместе с моментом полагания присутствует и отпечаток второго акта духа — подтверждения бытия — «это хорошо!». Этот акт есть акт по существу эстетический, но еще не аксиологический, поскольку еще нечего ценить. Эстетический акт — это подтверждение бытия. Из этого изначального принципа: «да будет!» и «это хорошо!» — разворачивается мир сущего, подлежащий познанию, на который и может быть направлена интуиция, но уже как момент познания, в паре с понятием, как левое и правое, одно и другое. Таким образом, первичная «дающая» интуиция и интуиция как момент познания — две стороны медали, одна повернута к сущему, другая к бытию как таковому.

Интересен в этом отношении пример русской философии.

Здесь я хочу вернуться к пониманию интуиции Н.О.Лосским. И среди русских философов, не чуждых даже и богословских занятий, есть такие, которые отрицают как мистическую, так и интеллектуальную интуицию (например, С.Н.Трубецкой), но связано это все с тем же пониманием сознания, познания, целей метафизики, гипнозом научной методологии в философии. Почти всем русским философам, следующим после В.Соловьева, свойственна эта скованность европейскими образцами (методологией) и большая свобода в том, что их интересовало на самом деле; в обсуждении религиозных вопросов, в космологии и антропологии (в их философском и метафизических аспектах), телеологии. Концепция интуиции Н.О.Лосского как раз и служит этому примером.

Обосновывает он мистическую интуицию антропологически и теокосмологически. Он видит, что «органическая, живая соборность сознания», о которой писал С.Н.Трубецкой<sup>20</sup>, понимается Лосским иначе, не как организация, не натуралистически, а сверх-природно, сверх-материально, сверх-качественно. Приблизительно можно представить его концепцию следующим образом: сверхпространственный и сверхвременной субстанциальный деятель есть «Я». Оно абсолютно индивидуально, согласно образу Божьему, обладает сверхкачественной творческой силой, свободно творит свои проявления, в том числе свою духовную, душевную и телесную жизнь. «Я» соу-

частвует в обоих Царствах: Царстве Божиим и в качестве центра событий в психоматериальном царстве. «Я» творит все события вместе с другими субстанциальными деятелями всех уровней бытия. Можно представить себе, таким образом, согласно этим словам, человеческое существо, пронизывающее собою (всем «собором» субстанциальных деятелей, состоящих на службе у сверхприродного «я») все возможные уровни бытия и соприкасающегося также с Божественным Ничто (Сверхчто). Понятно поэтому, что: «Как носитель сверхкачественной силы, «я» стоит выше определенности событий и отвлеченности идей: я есть начало металогическое. Оpozнание такого начала есть дело мистической интуиции. Возможны разные степени глубины опознания субстанциальности своего я. Чаще всего встречается полное неумение усмотреть свою субстанциальность»<sup>21</sup>. Причем это «я», как директор оркестра, слышит всех своих подчиненных деятелей и имеет их в виду. В этом смысле весь живой организм человека и его «я» (равно как и сознание) есть мысль, как называл Плотин, ноэзис, теорема (созерцаемое), логос (понятие) и одновременно мыслящий, понимающий, созерцающий (ведь все деятели доступны «я»). То же относится и к так называемому внешнему миру: все есть ноэзис и ноэма в одно и то же время, каждый атом и существо. Таким образом, космос для Лосского также не только одушевлен, но и одухотворен. Бог не есть в мире что-либо, и в то же время он каждому атому ближе, чем тот сам себе. Ясно, что этот одухотворенный тео-антропо-космизм требует и предполагает более раскованные способности постижения, эти воззрения как бы снимают санкции с духовной интуиции, которые применялись к ней со стороны дискурсивной и рассудочной философии. Лосский применяет термин мистической интуиции (созерцания тайны, таинственного) потому, что для него нет различия между опытом немецких мистиков, восточных мистиков и православных святых. Мне думается, что этот термин подходит лишь в первом случае. Не говоря о восточных святых (тут большое разнообразие), о православных можно сказать, что для них тайны, собственно говоря, никакой не было. Тайна есть потому, что блокированы, парализованы наши высшие познавательные способности. Аскеза в смысле очищения сердца, ума и тела, послушание (не низшему, но высшему), вверение себя воле Божией — считается, что это помогает в раскрытии высших способностей, которые, как утверждают, чаще всего перекрыты у людей, поглощенных материальными интересами. Об этом писали святые отцы Церкви, но смысл этих писаний открывается только тогда, когда человек уже стал на путь очищения. Другими словами, тайно для человека

то, что он в данном состоянии не может вместить (как Христос открывал своим ученикам лишь то, что они могли вместить, то есть очень мало). Высший род интуиции можно назвать духовной, потому что это способность непосредственного знания «в духе», когда Божественный Дух, либо космический (какие бы имена ни давали ему — мировая душа, ноосфера или какие-нибудь еще), либо духи иерархий что-то открывают духу человека. То, что кажется тайной низшему состоянию, для более высокого таковой не является. Духовную интуицию от других ее типов можно отличить не только потому, на какие сферы она направлена, на чувственный, идеальный или духовный мир, но и потому, что она пробуждается только после того, как достигнуто бескорыстие, полная незаинтересованность, совершенно нейтрализована страстная природа «самости».

Нам представляется, что в этом вопросе можно было бы обратиться (как это, впрочем, и делают некоторые современные исследователи, считающие себя причастными к эзотерической науке) к более глубоким определениям человека, чем привычно пользуется академическая наука: ведь официальная наука добровольно приняла на себя ряд ограничений, выдвинутых во времена перехода от средневекового типа постижения мира и человека к современному, опирающемуся на доверие к данным восприятия, данным органов чувств, в конечном счете на веру в то, что если я могу нечто видеть своими глазами, то это нечто по крайней мере существует. Доверие, таким образом, сместилось с внутреннего знания (свидетельствуемого духовной интуицией) на внешнее восприятие (внешняя, чувственная интуиция). Однако если учесть, что изменились не только условия существования человека, но и сам человек, то следует признать, что ни методология современной науки (ориентирующаяся на естественные науки и математику), ни привычные объяснительные схемы никак не соответствуют изменившимся условиям и новому типу человека. Впрочем, не соответствовали они и прошлому состоянию, а именно потому, что исходили из принципов обращения с внешним предметным миром, с вещами. Этим объясняется так называемое отставание гуманитарных наук от естественных, попытки создать социальную механику, применить точные методы в психологии, социологии, антропологии и т.п. Социология и возникла на этой мысли, что социальность есть вещь, социальные факты — это вещи. Это радикальное допущение явилось запретом на постижение человеческой реальности любым другим методом, кроме подражания естественным наукам. В этом скрыто предположение рассматривать человека лишь как предмет природы, потому наиболее распространен-

ным определением человека стало его именование «разумным животным», т.е. животным, природной вещью, случайно наделенным разумом, ценность коего также резко понизилась после деградации психологии, завершившейся во фрейдизме. Для Фрейда человек не просто природная вещь, но уже испорченная (инфернальная — потому что подсознание для него есть ад) природная вещь.

Таким образом, расширение науки (в ее профанном естественно-научном варианте) на сферу высших проявлений человека просто эти высшие проявления отсекло; ведь эти высшие проявления предполагают совершенно иные познавательные способности, а именно высшую не вещную и не чувственную, а духовную интуицию<sup>22</sup>, о которой в настоящее время очень мало говорят. Но существуют люди, которые этой интуицией пользуются и всегда пользовались, осознанно или нет. Она может обнаруживаться не только в сверхчувственных способностях, таких как ясновидение и т.п., но и в нравственной талантливости (бывают ведь и нравственные гении!), и в чувстве истины, в преданности Истине, и само собой разумеется, она проявляется в живой религиозности. Таким образом, о том, что касается метода, можно сказать, не распространяясь в дальнейшие подробности и в историю вопроса, что лишь духовная интуиция способна хотя бы в малом приближении проникнуть в духовные предметы, с которыми имеет человек дело в своей жизни. Собственно говоря, любая техника духовного развития каким-то образом задевает эту внутреннюю интуицию (последняя бывает материальная и духовная). И точно так же, как бывают люди от природы одаренные чувственной интуицией (более совершенной, чем у обычного человека, например художник нередко обладает более тонкой чувственной интуицией, а философ должен обладать интуицией интеллектуальной), бывает и одаренность в сфере духовной интуиции. Некоторые исследователи утверждают, что в настоящее время число таких одаренных людей возрастает, как увеличивается и число людей со сверхчувственными способностями, таким образом, меняется психическая структура человека, поэтому то, что было верно для человека прошлого, может оказаться вовсе неверным для человека настоящего времени.

Ортодоксальное отношение Русской Православной Церкви к увеличению числа людей со сверхчувственными способностями, или, может быть, лучше говорить, к людям со сверхразвитыми чувственными способностями, обращенными в сторону духовного познания, резко отрицательное. В православной церкви вообще всегда было недоверие к видению телесными глазами (и чувственному слышанию тоже) «духов», невидимого мира; недоверие это оформилось в кон-

цепцию «прелести», об этом много писали и святые подвижники духовности и современные, например еп. Игнатий Брянчанинов, иеромонах Серафим (Роуз) и др. Считается, что по большей части все явления невидимого мира людям суть оболщения, причиной же того, что душа поддается соблазнам «видения невидимого», в которые повергают ее «бесы», в гордости, в том, что ее состояние неизлечимо собственными силами, падшее, ненормальное. Для ее исцеления необходимо покаяние и смирение. На первый взгляд это совершенно правильно и не может обеспокоить наше моральное чувство.

В небольшой заметке «Религия как свет и радость» В.Розанов, комментируя эпизод смерти старца Зосимы из «Братьев Карамазовых», противопоставляет, как это по самому роману и следует, этому светлому, на весь мир распространяющему любовь человеку другого монаха, отца Ферапонта, «завистливого постника», возрадовавшегося тлению тела умершего старца. Ферапонт, звеня веригами, начал изгонять тут же «бесов», «чертей», крестя углы и обличая умершего. В противоположность умершему Зосиме он весь мир видел «в грехе лежащим», и потому ненавидел его. Такова коллизия (об этом есть и в Евангелии: «Бог так возлюбил мир, что Сына Своего Единородного отдал за него» и в то же время: «Не любите мира и того, что в мире»).

Ферапонт, конечно, презирает «премудрость» и хвалится (искренне ли?) своим ничтожеством. Он, как пишет Розанов, презирает разум: «И — кончает прямо владычеством над разумом, т.е. насильственным и внешним прямо ломанием его в щепы. Галилею он скажет — «отрекись»; труд Коперника, «не читая», поместит в «Index» (католический каталог отреченных книг). Он шел «с сумочкой», «прихрамывая», а кончает, как Иисус Навин: «Стой, солнце, и не движься, луна». Вся история средневекового папства есть история «отца Ферапонта»; и повторяем, это — далекая история, это вечная история, это — история, вовсе не кончившаяся еще сейчас, ибо тут завязан какой-то вековечный грех, что-то запутанное в судьбах и характере человека! Не «благословляющее начало», а «проклинаящее»; это самое, самое яркое отличие, водораздельная между Зосимою и Ферапонтом линия, которую из великого страха мы должны держать в уме...

Да, мы верим — Бог есть Любовь. Это — написано (Евангелие от Иоанна). Это — для нас катехизис... «Любовь» — и баста; и ничего «проклятого»<sup>23</sup>.

В литературе, посвященной критике современного оккультизма, различных мистических учений, православные богословы отрицают вполне определенный тип «видения», в философских терми-

нах это можно обозначить как употребление чувственного созерцания для нечувственных объектов. Наверное, это неадекватно; для духовных объектов должна быть развита и соответствующая духовная интуиция, особая познавательная способность; учение св. отцов об очищении сердца, о покаянии и смирении имело в виду, вероятнее всего, не запрет на обращение к духовному миру «падшего» человека, а соразмерность с возможностями данного конкретного человека по мере того, что он может вместить.

Если оставить в стороне запугивание бесами, — ведь действительно, все может быть опасным, даже по улице ходить и дома сидеть, ничего не делая, — то стоит задуматься, не возникает ли эта опасность, как и во всех других, чисто житейских случаях, от несоразмерности целей и средств, от неправильного определения исходной ситуации.

Чтобы закончить анализ «интуиции», следует применить вышеприведенное различие чувственной, интеллектуальной и духовной интуиции. Принимаем, что все три вида существуют неким образом. Для чувственной интуиции (созерцания) необходимы органы чувств; для интеллектуальной интуиции (умозрения) необходим ум, интеллект (не только с его аналитической способностью, но как орган созерцания идей); для духовной интуиции также есть свой орган души, это то, что святые отцы называли «сердечным умом»<sup>24</sup>. Очевидно, что для низших типов интуиции высший совершенно необходим, но управление с его стороны не осознается, не воспринимается; так, чтобы воспринимать вещи, их созерцают органами чувств, но управляет созерцанием — ум. Так точно, чтобы созерцать идеи, необходимо созерцание ума (например, в математике или музыке; косвенным свидетельством этого созерцания идей могут быть ранние проявления способностей к математике или музыке, как у Моцарта, когда об аналитической способности еще не может быть и речи), но управление со стороны «сердца» не осознается. Вероятно, что нормальным применением способностей было бы соответствие «мирам»: чувственному — созерцание, идеальному — умозрение, духовному — духовная интуиция. Ненормальное употребление — это применение низшей способности для познания высшей, то есть чувственной для познания духовного. Именно это обычно подвергается критике, нередко смахивающей, к сожалению, на жестокое осуждение. Но нормальным и даже сверхнормальным, то есть должным для исцеленной природы человека, было бы видение духовным зрением как духовного, так и чувственного мира. Мир идей — это лишь посредник, зеркало, разделяющее объекты чувств от того, что подлечит духовной интуиции. Поэтому в Царстве Небесном «большой» тот, кто здесь «меньший»; в мире идей, как в зеркале, все переворачивается.

Причины изменения ситуации стоит искать, как мне кажется, не только в исторических событиях; она, ситуация, определяется не только «горизонтально», по времени, от события к событию, но и «вертикально», метафизически. Можно сказать, что изменилась сама структура наличного бытия, этого глубинного корня всей проявленной реальности, ее первоначального определения. Получили проявление такие силы и такие сущности, о которых человек прошлого не имел представления. Изменились, следовательно, и условия человеческого существования. Теперь человек с самых первых дней своей жизни сталкивается с искусственным миром, с определенными продуктами воображения, с «виртуальной реальностью», и напротив, то, что называют природой, становится удаленным. Это отражается и в речи: природу надо охранять, сохранять, ее надо искать, достигать, к ней надо стремиться и путешествовать; она стала более чуждой и непонятной для современного человека, чем для человека прошлого.

В настоящее время так называемое светское общество достигло своего полного расцвета. В традиционном обществе все сферы жизни были освящены, но постепенно, в ходе истории, с утратой подлинного знания о духовной реальности и причастности к ней самосознания, расширились трещины между отдельными или, скорее, отделившимися и расходящимися освященными областями жизни; целостность духовной-идеальной-материальной жизни исчезла; возникла пропасть между духовным и «светским». Фрагменты прежней целостной картины мира утрачивали связь с целым, теряли самосознание своего внутреннего смысла, начинали восприниматься как внешний обычай, просто ритуал.

В любом старинном обычае или в сказке обнаруживается скрытый эзотерический смысл именно потому, что они суть осколки древнего единого утраченного знания. Реакцией на утрату целостности духовной жизни является поиск и возникновение искусственных образований, преследующих цель нового синтеза распавшегося единства, но достигающих лишь внешнего объединения, лжеединства. В связи с этим процессом расщепления образовались светское общество, светское государство, светская культура и светская личность, которая мнит, что она свободна в выборе из возможностей не только во внешних, физически определенных ситуациях, но и в более высоких планах, вплоть до выбора веры.

Если отвлечься от синхронного среза, но не предаваться в то же время историческому, как бы продольному разворачиванию событий во времени, а представить себе, что единство существует лишь в це-

лом всего времени и оно не изображается<sup>25</sup> связями на поверхности любого среза в любой момент истории, то тогда картина множества вер<sup>26</sup> приобретает некий смысл.

Сейчас, из-за неверного определения ситуации, мы чаще всего встречаем в религиозной жизни псевдодуховность, то есть игровую, театрализованную, воображаемую реальность, нередко сентиментальную, полную стилизаций и забалтывания духовных тем. Разрисованный потолок отделяет от неба, если в Храм проникает рынок, бизнес и конкуренция. Тогда здесь возникают монополии и империи с соответствующей психологией властности и запугивания. Но это такие же жеединства, как светские монополии и империи. Ведь духовным единством человечество охватывается не в какой-нибудь момент истории и не в каком-нибудь порядке представлений. Как единый Дух человечество существует лишь в своем целом от начала до конца времени, проявляясь разными своими сторонами, запечатлевая себя во времени, в том числе и в разных верованиях. И подобно тому, как для здоровья тела и его жизни необходимо все многообразие энергетических центров и их гармоническое сотрудничество, так и для жизни всего человечества важны все центры духовной энергии (все дело в том, являются ли они таковыми!) и все многообразие их истории.

Весьма вероятно, таким образом, что смысл современной духовной ситуации множества вер состоит, с одной стороны, в том, что формируется некий новый духовный орган (или расширяется, если считать, что у отдельных представителей или у каких-нибудь неизвестных нам народов в прошлом, «атлантов» или людей «золотого века» традиции, по Р.Генону, или у людей прежних эонов, как это утверждается в тибетской мистике, в индуизме, у гностиков). Этот новый орган — духовная интуиция, вероятно, должен существовать и путь правильного, законного ее обретения. Но, с другой стороны, очевидно, что смысл этой расколотой, фрагментарной ситуации полагается вне наличного бытия, поскольку это наличное бытие устремляется к пределу своей деформации; говоря языком философии, смысл ее трансцендентен.

\* \* \*

Если наука опирается (в понятии «опыта») на данные чувственной интуиции, философия и богословие — на интеллектуальную интуицию, то откровение требует духовной интуиции. Причем не только понимание текстов священных книг, в которых даны откоро-

вения прошлого, но и открытость человека вообще к духовному знанию предполагает раскрытие этой способности. Мировые религии, как правило, откровениями считают только то, что записано в священных книгах каждой из этих религий. Отсюда запрет на «живые» откровения, запрет этот вызван стремлением к монополии на все проявления религиозной жизни. В точке «истины» совпадают все усилия познания науки, философии, богословия, художественного творчества и откровения. Точно так же, как линии сходятся в точке горизонта. Все дело в том, как понимается цель занятия наукой, философией, искусством или богословием. Вопрос о богословии можно оставить в стороне, для православия, по крайней мере, это довольно непростая тема. Смешение научного плана рассмотрения и религиозного свойственно современному оккультизму, и много страниц посвящено его критике. Но интересен вопрос об отношении философии к духовной интуиции. С точки зрения последней, с ее помощью (или «сердечным умом») дается откровение, но ею же постигается и мир идей, и мир вещей, но в ином отношении, с точки зрения «высшего смысла», включенности их в превосходящее масштаб опыта целое. Философия же, по крайней мере европейская, умствует безотносительно к откровению<sup>27</sup>. Однако она и не философия, если придерживается истины лишь в ее научном понимании. Ситуация в философии сейчас такая же, как у богача, который не мог отречься от богатства, чтобы последовать за Спасителем, хотя и исполнял закон «от рождения своего». Богатство — это прошлое, для философии — ее история. В сущности, и преподавание ее сейчас есть не что иное, как знакомство с историей. Это происходит потому, что мыслью называют лишь операции рассудка, в лучшем случае — идеи разума. Древние были близки к истине, когда называли мышление «перводвигателем» (Аристотель), Единым (Парменид, затем Плотин, хотя о нем ничего нельзя было высказать предметно, о Едином), космос был «умным» у Платона, у Эмпедокла же: «Мысль у людей есть омывающая сердце кровь». Все есть мысль, все пронизано может быть ею, и она все в себя вмещает. Но тогда она должна быть, конечно, другого качества. И тогда должен быть другой принцип обучения философии.

Для философии, кстати, существует сходная с обозначенной выше проблема множественности учений, друг друга опровергающих и исключających, но в то же время сосуществующих. При обучении по наиболее распространенному типу (то есть философия есть история философии) убеждаешься, что «все правы». Здесь такое же многообразие учений, как в религиозной жизни многообразие верований, а в искусстве — множество стилей. Разрешается эта ситуация

в философском «образовании». Научить философии, как известно, нельзя; философом, как и музыкантом, рождаются. Целью образования поэтому является совершенствование высших познавательных способностей и возведение «моста над пропастью» (любимое выражение И.Канта), которая разделяет познания от делания, теорию от практики, слово от дела, букву от духа и т.п. Иными словами, речь идет о самом глубинном, исходном расколе существа человека, о первородном его грехе, когда «познание» стало отделенным от «всего» и кануло в прошлое время (мы знаем только прошлое, настоящее ускользает, а о будущем лишь предполагаем, как бы сквозь мутное стекло).

Если коротко суммировать главную оппозицию в нашем вопросе, то в европейском сознании трезвость научного, понятийного типа ориентации естественно дополняет хаотичность, фрагментарность и произвольность жизни того же сознания, остающегося «за рамками» этой отвоеванной трезвостью площадки. Этот стиль «буйнопомешанных» присущ не только искусству, но он запросто бытует и в философии. Кстати, «буйнопомешанным» назвал Нордау в своей книжке «Вырождение» Ф.Ницше. Однако удивительна предусмотрительность и расчетливость этих помешанных, которые точно рассчитывают, как вписать свое помешательство в общий процесс культуры.

Разительным контрастом оказывается спокойный и медитативный характер отношения к искусству, творчеству и в целом к человеку в традиционной культуре («на Востоке»). Думается, что это можно объяснить тем, что роль духовной интуиции не замещается здесь работой воображения. Дело в том, что работа воображения потенциально бесконечна, она не требует основания, чтобы начаться, и не нуждается в оправдании, чтобы закончиться, однако завихрения ее образов не способны быть реальной опорой для духовного изменения.

Суфийский мастер и музыкант Хазрат Инайат Хан писал, что «Интуиция поднимается из самых глубин человеческого сердца»<sup>28</sup>. Она выше внешних чувств, потому что она «сверхчувство», доступна лишь человеку с тонким и спокойным умом, она не зависит от внешних впечатлений, она есть высшее руководство. В творчестве она проявляется как вдохновение. Понятно, что высший источник вдохновения — непостижимый Божественный Дух. В зависимости от того, насколько продвинута душа в своем духовном восхождении, она достигает определенных состояний и ступеней («стоянок», в суфийской терминологии). И соответствующим образом раскрывается духовная интуиция, кстати, лишь с ее помощью можно увидеть духовный ранг того или иного существа, в том числе и духовный ранг иного произведения искусства, потому что последние также в

некотором роде живые существа. Вдохновение как высшая форма интуиции приносит художнику, музыканту готовую идею произведения, а нередко и готовое, завершенное произведение, которое остается только записать или исполнить. Шедевры появляются только таким образом, и только так появившиеся шедевры остаются в памяти людей. Западный человек говорил бы в данном случае о гении, но для суфия (как, впрочем, и вообще для традиционной культуры) гений не самоценность, это лишь промежуточная ступень: «Есть еще один шаг дальше, когда человек не может больше оставаться просто поэтом, музыкантом или философом, а становится только инструментом Бога. Бог начинает говорить с ним через все: не только в мелодии, в стихе, цвете или свете, но во всех формах. Через все, что он видит сверху или снизу, справа или слева, впереди или сзади, будь то земное или небесное, он общается с Богом. Он всюду видит Бога, и именно этот шаг называется откровением»<sup>29</sup>.

О различии западного и восточного искусства, их принципов и воздействия сказано и написано много, поэтому мы не будем этого здесь касаться, ограничившись лишь тем значением, которое придается интуиции в творчестве и восприятии искусства. Традиционная («восточная») точка зрения на интуицию поистине всеобъемлюща, современная западная точка зрения (после Канта и с помощью Бергсона и последователей, а также Фрейда, Юнга и психоанализа) сводит интуицию к ее низшей форме, когда она обращена к низшему плану бытия, поскольку доступ к высшим планам предполагается либо вовсе закрытым, либо строго контролируемым институтом религии (то есть этот доступ до крайности социализирован). Суфийская позиция в этом вопросе достаточно представительна. Духовная интуиция и ее высшее проявление — вдохновение, есть открытость к восприятию Божественной энергии. Конечно, сходное утверждение можно обнаружить в писаниях православных аскетов, отцов Церкви, и действительно, аскеза, правильно исполняемая, ведет к тому же результату. Однако запрет на проявление полноты человеческой сущности (в частности, в творчестве, в искусстве) привели к другому соотношению «духовности» и самоопределения через творчество в искусстве, в христианстве, в частности в православии, нежели в классической традиционной культуре. Традиционная форма культуры завершает свое проявление именно в исламе, конкретнее, в суфизме, хотя последний ни в коей мере не сводится к исламу как одной из исторических «мировых» религий. Интересно, что цитированный нами суфий и музыкант Хазрат Инайат Хан знакомил европейцев и русских с принципами индийской классической музыки

(он некоторое время жил в России, общался с Вяч. Ивановым, Скрябиным и др.). Индус-мусульманин, занимавшийся индийской музыкой, он стал посвященным нескольких суфийских орденов, Хазрат Инайат Хан соединял в себе начало и конец Духовной Традиции в том смысле как ее понимал Р.Генон: «Свершение цикла — такое, каким мы его рассмотрели — должно, на уровне истории, определенным образом коррелировать с встречаей двух традиционных форм, которые соответствуют его началу и концу и священными языками которых являются соответственно санскрит и арабский: индуистской традиции как наследницы традиции изначальной и исламской — «печати Пророка», замыкающей данный цикл как последняя ортодоксальная традиционная форма»<sup>30</sup>.

Если для антитрадиционной европейской культуры интуиция есть всего лишь развязывание низших проявлений психики, то для традиционной точки зрения — это духовная (не только психическая) связь с Богом, духовная интуиция и ее высшее проявление, вдохновение есть, иными словами, любовь. Поэтому вполне естественно, что главная и, может быть, единственная тема искусства — это любовь, что мы и видим в арабской поэзии, в индийской музыке, да и в гениальных европейских произведениях, преодолевающих ограничения антитрадиционализма, свойственного именно современному состоянию западной цивилизации. Человек именно в момент вдохновения ближе всего к Богу, это и есть ответ искомого «обожения», и эта любовь есть источник творчества и в искусстве, и в познании, и в философии. Этот же источник отражен и в любых других проявлениях любви на земном, материальном плане, хотя в обыденном антитрадиционном сознании отношения выглядят перевернутыми, и высшие проявления человеческого духа полагаются лишь сублимацией более низких.

Тема не была бы завершена, если бы не представили какой-либо отклик на нее в умах лучших представителей европейского искусства. Однако география «Востока на Западе» столь необозрима, что влияние первого на второй можно найти почти повсюду. Выберем один пример, касающийся переплетения тем «искусство в искусстве», «магия искусства», «иллюзия и реальность», «просветление и творчество», «учитель и ученик»; иными словами, мы выбрали маленький рассказик М.Юрсенар «Как был спасен Вань Фу», в котором все эти темы слились в один чудный голос. Вань Фу — живописец, он же мастер Чань, с ним — его ученик, оставивший ради Учителя все. Государь, который собирал, хранил его произведения и восхищался ими, одновременно возненавидел художника за то, что

живопись вызывает только иллюзию освобождения, тщетно напрягает духовные силы; призвав его ко двору, он велит ослепить и умертвить художника; слуги отсекли голову ученику, бросившемуся на защиту Учителя. Когда Государь, прежде чем умертвить художника, велел ему закончить картину, на которой были изображены море, скалы, Вань Фу изобразил маленькую лодочку, на которой был его ученик с красной ленточкой на шее, вместе с учеником они уплыли по морю, за скалы. Но интересно, что в этом сюжете не столько реализация иллюзии, сколько то, что вода наполнила дворец Государя, соединив собою пространство по обе стороны рамки. Все придворные стояли по горло в воде. Сошла вода лишь тогда, когда лодка скрылась за скалами. В этом рассказе очень тонко изображена способность искусства «расширяться» за свои пределы. Самый первый, бросающийся в глаза мотив здесь очень прозрачен: это мотив Орфея, то есть искусство обладает силой магического воздействия на стихии, на «реальность» за рамками картины. Любой культурный герой, будь то Орфей, китайский музыкант Вэнь, пророк Давид, а в индуизме даже сам Бог Шива музыкальной меняли времена года, управляли стихиями и планетами. Но здесь Юрсенар делает следующий шаг — искусство, гармонизирующее творчество, если оно поднимается на ступень духовного посвящения, само способно расширяться, распространяться, вбирать в себя часть реальности, засасывая ее как воронка. То есть отношения «реальность — иллюзия» переворачиваются, меняются местами. И только это оказывается спасительным в мире, признавшем тотальное ограничение со стороны трезвого разума, символизируемого Государем. Вольное и отдаленное истолкование этого рассказа может звучать еще и так: Восток (Традиция) уходит в глубь картины Мастера (Божественного, разумеется), Запад — одуроченная придворная свита вместе с Государем остается со своим прагматизмом вне Картины. Пересечение «рамки», т.е. границы между мирами (в индуистской традиции между исчезновением мира и новым его появлением, «линии небытия», если можно так сказать), доступно только тому, кто владеет тайной Божественного Источника, ведь вода есть символ жизни, а она, даже перелившись через край картины, вскоре исчезает, оставляя «придворных» совершенно сухими.

Западная философия, которая заняла промежуточное место между наукой и религией (она не наука, потому что у нее нет никакого предмета, определяемого и представимого, но она и не дотягивает до религии, поскольку пользуется лишь разумом, хотя и перехватывает оставляемые самой религией претензии на полноту и целостность если не существования, то, по крайней мере, картины мира), не зна-

ет, что ей делать с этой способностью человека, которая может быть названа «духовной интуицией»; и весьма убедительно это подтверждает представленная в начале точка зрения русской философии по этому вопросу (Она, конечно, «русская» лишь номинально, а по темам, форме и решениям проблем есть совершенно западное произведение). Допускается, конечно, что это высшая способность, но она все равно остается пассивной и лишь познавательной способностью, пусть и ориентированной на постижение высших, божественных предметов. В ней даже улавливается (конкретно Лосским) момент целостности, она как бы объединяет в себе все множество мельчайших «я» человека под господством одного «Я», некоей сущности метафизической природы. Но, оставаясь в рамках познания как представления, вынесенного на «табло», она остается бессильным зрительным образом, пусть образом неких идеальных или даже духовных сущностей, то есть она смыкается с воображением. Разумеется, вся эта ситуация с познавательными способностями человека, с деформацией отношений между ними производит разрушительное действие на всю культуру, в частности и на искусство. Искусство также деградирует, в полном согласии с деградацией всей духовной и душевной жизни человека. Имеется в виду, что оно превращается в лучшем случае просто в развлечение, а в худшем, разыскивая определенные эффекты, воздействия на душевную жизнь, которые призваны закрывать ее в границах воображения. Воображение позволяет бесконечно длиться игры, этот театр образов может удерживать внимание очень долго, но его тайна состоит в том, что оно никогда не ведет к реальному изменению, воображение не дает доступа к продвижению души на более высокую духовную ступень, напротив, оно всегда закрывает такую возможность. Европейское же искусство, последовавшее, в основном, за судьбой расчленения познавательных способностей и отъединения их от «сердца» (причем критика культуры со стороны романтизма всякого рода также оказалась совершенно бессильной), обращается по большей мере лишь к воображению. Особенно это хорошо видно на так называемом религиозном искусстве, оно может возвышать, воодушевлять, даже, допустим, воспитывать. Но ни одна икона, ни одно духовное песнопение или храм не производят духовного преобразования в человеке, ограничившись воздействием на воображение; они не пробуждают духовную интуицию, и на нее они не рассчитаны. Целостность воздействия достигается только в плане воображения. Здесь можно усмотреть две причины. Во-первых, целостность воображения разительным образом отличается от единства духовной интуиции, исходящей из

«сердца» (сердце — средоточие человеческого существа, как в энергетическом, так и в материальном и в информационном плане, это то, что все духовные традиции считали невоспринимаемым духовным центром человека). Из этого сердца исходят все способности человека, но следует сказать, что в настоящее время большинство сверхспособностей, которые на самом деле являются нормальными, а вовсе не сверхспособностями, блокированы потому, что нарушена между ними гармония. Духовная же интуиция, в которой постижение одновременно и преобразование, воздействие, гармонически соединяет в себе эти способности, не говоря уже о том, что она есть высший арбитр всех чувств, в ней же коренится и свобода воли, возможно, что она и есть это искомое гармоническое устройство души, укорененное в сердце. Иными словами, это живое единство, в нем есть полнота, а потому и сила совершенствования. Она необходима, как мы говорили, для различения духовного ранга существа, она же присутствует и при посвящении, то есть переходе на более совершенную ступень. В противоположность этому воображение, представляя душе лишь ложные синтезы, бесполезно для духовного продвижения, а скорее всего указывает прямой путь к деградации. Вторая причина в некотором роде объективна. Религиозное искусство, в частности храмовое, возникло на тех местах, которые отмечались как «духовные центры». Но утрата духовного центра вовне тесно связана с его утратой в самом человеке. Всюду и всегда утраченное замещается воображаемым.

Однако если бы все было так безнадежно и «око сердца» (как иногда называют духовную интуицию) навсегда было закрыто для человека западной цивилизации (в этом смысле русская культура не слишком отлична от западной), то эта цивилизация давно уже прекратила бы свое существование. Надо сказать, что здесь искусство иногда оказывает отрезвляющее воздействие на весь этот чудовишный карнавал воображения. В своих некоторых вдохновенных шедеврах оно как бы есть напоминание об утраченном рае целостности и единства. В те счастливые моменты, когда «око сердца» получило просветление, тогда все начинает приобретать глубокое значение; самые простые слова оказываются полными величайшего смысла, примитивные сюжеты обретают статус тайного поучения, детские сказки становятся тайными кладями древней мудрости. Профанное восприятие из-за своей буквальности и серьезности никогда в сказке о колобке не узнает забавное повествование о судьбе мира (колобок — это мир, сотворили его две энергии: старик приказал, старуха сотворила, все точно — Ян и Инь, древнейшие; выскочил он в окош-

ко, на свет Божий, то есть в проявленность, где его встречают четыре стихии, в точности символизируемые четырьмя животными, последняя стихия — огонь, как и положено, съедает мир, точно по Гераклиту, — вот тебе и колобок!). Так же точно можно расшифровать любой сюжет и любые пословицы и поговорки. Иными словами, все зависит от того, установлена ли связь с «духовным центром», только эта связь есть источник всех смыслов, черпая из этого источника, можно придать смысл любой мельчайшей детали окружающего нас мира, любому событию, а, точнее говоря не придать, а извлечь этот смысл. Именно этим и занимается духовная интуиция, именно этим и занимается и должно заниматься подлинное искусство.

### Примечания

- <sup>1</sup> Декарт Р. Избр. произведения. М., 1950. С. 86.
- <sup>2</sup> Там же. С. 88.
- <sup>3</sup> Там же. С. 103.
- <sup>4</sup> Николай Кузанский. Соч. Т. 1. М., 1979. С. 194.
- <sup>5</sup> Там же. С. 211.
- <sup>6</sup> Там же. С. 222.
- <sup>7</sup> Фихте И.Г. Соч. в 2 т. Т. 1. СПб., 1993. С. 765.
- <sup>8</sup> Там же. Т. 1. С. 544.
- <sup>9</sup> Шеллинг Ф.В. Соч. М., 1998. С. 335.
- <sup>10</sup> Там же. С. 87.
- <sup>11</sup> Гегель Г.В.Ф. Наука логики. Т. 1. М., 1970. С. 135.
- <sup>12</sup> Там же. С. 127-128.
- <sup>13</sup> Под интуицией понимается непосредственное постижение истины. Чувственная интуиция — это непосредственное постижение чувственных вещей, их форм и значений. Интеллектуальная интуиция, умозрение точнее говоря, — это способность непосредственного постижения, схватывания «умных вещей», идей, теорий, идеальных объектов. Наряду с этими двумя видами интуиции существует и третий, высший, а именно духовная интуиция, т.е. способность непосредственного постижения духовных истин, знания о Боге, душе, духовном законе. Не напрасно говорят, что душа знает все. Разумеется, что речь идет не об обыденных знаниях и законах — продуктах только человеческого творчества.
- <sup>14</sup> Генон Р. Царство количества и знаменания времени. М., 1994. С. 227.
- <sup>15</sup> Husserl E. Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie. Halle, 1928. S. 12.
- <sup>16</sup> Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М., 1998. С. 243. Разумеется, для него принцип философии — научный, но все же!
- <sup>17</sup> Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М., 1999. С. 172-173.
- <sup>18</sup> Там же.
- <sup>19</sup> Риккерт Г. Указ. соч. С. 242.

- <sup>20</sup> *Трубецкой С.Н.* Сочинения. М., 1994. С. 517.
- <sup>21</sup> *Лосский Н.О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М., 1995. С. 283.
- <sup>22</sup> Целостное постижение единства духовного порядка, источник коего «сердце».
- <sup>23</sup> *Розанов В.В.* Около церковных стен. М., 1995. С. 14.
- <sup>24</sup> Эта способность известна в любой духовной традиции, нередко в ней отмечается не только единство ума и сердца, но также и единство всех чувственных способностей в одном «сердечном чувстве», и сверх всего также и воли.
- <sup>25</sup> Возможно, что действительно законным представителем этого неизобразимого целого будет то сверхлогическое и сверхприродное «Я», о котором писал Н.О.Лосский и другие философы. Это напоминает точку схода на горизонте, в которую все линии (их число бесконечно) сходятся, и там они неразличимы.
- <sup>26</sup> Невозможно избежать этой темы в связи с духовной интуицией, поскольку сейчас и почти всегда ее смешивают с «религиозностью».
- <sup>27</sup> По крайней мере, перестав быть «служанкой богословия».
- <sup>28</sup> *Хазрат Инайат Хан.* Мистицизм звука. М., 1997. С. 84.
- <sup>29</sup> Там же. С. 93.
- <sup>30</sup> *Генон Р.* Символы священной науки. М., 1997. С. 188.

## **Антропологические условия восприятия**

Выхожу один я на дорогу,  
Сквозь туман кремнистый пусть блестит;  
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,  
И звезда с звездой говорит

*М.Ю.Лермонтов*

Взгляни-ка на дорогу! Кого ты там видишь?  
Никого, — сказала Алиса.  
Мне бы такое зрение! — заметил Король с  
завистью. — Увидеть Никого!

*Л.Кэррол*

Если человек пожелает заглянуть за поверхность вещей, если его умственный взор воспламеняется страстным желанием рассмотреть детали мира, находящегося за своей видимой и обозримой пленкой, если ему до кровавого звона в ушах придется напрягать свой слух, чтобы услышать то, что находится за порогом слушания, если это желание обращается в навязчивую и, возможно, даже в параноидальную идею и переживается как страсть, несмотря на очевидную непреодолимость такой преграды, то несуразные и даже дикие видения, мысли, образы, шумы и звуки начинают роиться во всем его существе.

И чем непреодолимей предстает такая преграда, тем сильнее желание преодолеть ее, тем сильнее воспаляется сознание человека и горячится его мысль. Прямым размышлением эту преграду не одолеешь. Времена нынешней мысли не те. В качестве обходного маневра попробую изобразить наивность представления в стиле асерторических суждений.

### **Фантазии на темы глаза и слуха**

Лев Шестов в своей статье о Достоевском поминает о многоглазом и глазастом ангеле смерти, который порой слетает к человеку, и в этот момент смертельного ужаса, бывает, фантазирует Шестов, ос-

тавляет человеку «еще два глаза из бесчисленных собственных глаз» для того, чтобы тот смог обрести кроме естественного зрения и зрение искусственное, чтобы он смог видеть, как видят существа из иных миров, чтобы смог увидеть свободно то, «что является, когда исчезает, и исчезает, когда является, чтоб человек смог увидеть точно, что есть жизнь, а что есть смерть, чтоб не путал он состояние жизни с состоянием сна. Этим двойным трансцендентным зрением были наделены, считал Шестов, и Гоголь, и Достоевский. Ангел смерти избирательно дарит некоторым способность видеть невидимое.

Для того, чтобы действительно увидеть пустыню, необходимо именно такое зрение, такие глаза для видения невидимого.

Но можно продолжить фантазию Шестова о том, что ангел смерти отдал из своих многочисленных глаз два своему избраннику, и даже вспомнить, что тот, кто диктует Иоанну книгу, кто есть Первый и Последний, во всех посланиях семи церквям заключает их точным адресом: «имеющий ухо да слышит, что Дух говорит церквам...». Вспомнить и предположить, что этот, чье имя не произносится, уже наделил избранных точно направленным органом — «имеющий ухо», — т.е. особым органом, растущим прямо из сердечной мышцы. А может Первый-Последний в какой-то момент обращает сердце человеческое в непосредственное УХО, чтобы человек смог слышать всей своей плотью? Ведь в норме русского общения есть и такое выражение: «я весь внимание» (т.е. весь одно большое Ухо).

Именно такое Ухо необходимо, чтобы услышать пустыню как пространство, в котором есть не слышимое, но звучащее, чтобы воспринять то, что слышится, когда не звучит, и не звучит, когда слышится.

Но если глаз предназначен для пространства и есть органическая пульсация человека вовне, он дает человеку возможность выйти из себя, обратиться в летящий луч, то ухо предназначено для того, чтобы вобрать в себя то, что длится; оно предназначено для протяжения времени, для того, чтобы шум мира, лежащего вне человека, входил в него. Если Глаз открывает дверь мира объектного, то Ухо ловит и улавливает шум и звуки, раздающиеся за дверью этого объектного мира.

Глаз активен, он заставляет тело совершать деяния, он ведет и приводит к событиям, он вовлекает тело в события, он перемещает человека. Но эти события совершаются при выходе человека из себя, на выходе из своей антропосной субстанции.

Ухо пассивно, но может быть напряженным. И вбирая в себя шум времени, ведет к движению человека внутри него. В силу своей пассивности Ухо проводит мир объектного сквозь пленку — кожу — непосредственно в тело, в котором в результате такого

движения может произойти или происходит Событие изменения как обмен услышанного на кристаллизацию плоти, или Событие превращения как перемещения масс плоти внутри тела вокруг услышанного.

В силу своей природной активности Глаз не может быть в неде-янии, не может не-действовать. Глаз всегда в работе над простираю-щимся перед ним в течение всей жизни индивида. Для того, чтобы он не уставал, не портился, для того, чтобы глаз давал возможность человеку не выходить вовне, отдыхать от внешнего мира — ему при-рода подарила веки. Наличие век заставляет поставить вопрос: что видит глаз, когда веко закрывает его?

Глаз не видит Все, и это означает, что смотрящий луч гаснет, он отключается, может быть, на время, то есть Глаз попадает в состоя-ние шока или обморока, в лучшем случае — засыпает. Фактически это всегда может быть временная, но смерть Глаза. Или... когда веко закрывает Глаз, он как бы поворачивается либо вверх и продолжает смотреть, но начинает смотреть внутрь головы, либо вниз и также продолжает смотреть, но начинает смотреть внутрь тела.

Ежедневная практика видения обнаруживает также наличие у Глаза не только физически материальных век, но и век не органofi-зических, нематериальных, которые за неимением более подхо-дщего понятия можно было бы назвать **волевыми**. Этот метафоричес-кий эпитет достаточно точно обозначает ту идеальную природу этих век, в которой «мыслящему тростнику» нужно выразить существу-ющие в слитном виде мысль и желание, мысль и волеизъявление, мысль-желание. Благодаря наличию этих век человек может вклю-чать Глаз как физический орган к смотрению и переключать его. Подобным же образом включается Глаз, способный к внутреннему зрению (т.е. метафизический) и переключается от фонового к целе-направленному и эйдетическому видению.

Нормальный, обычный взгляд — смотрение, рассматривание, схватывание взглядом, — целенаправлен. Но при этом мы еще часто упоминаем наличие «бокового зрения». Пространство «бокового зре-ния» Глаз не рассматривает, не всматривается в него, но тем не менее в смытом (размытом) виде видит его. Это пространство служит интер-ьером для Глаза-взгляда-взора и объекта его рассмотрения или на-блюдения, составляет фон видимого, обозримого; этот фон в любую секунду сам может стать пространственной точкой, местом рассмат-ривания. По-видимому, эйдетическое зрение, как видение вообра-жаемого, само по себе возможно в силу действия волевых век. Во всяком случае образы парамнезии также свидетельствуют в пользу

наличия волевых век. И именно они, закрывая реальную конкретную цель рассматривания видимого мира, отключая «боковое зрение», выставляют шторы перед фоном видимого и одновременно включают деятельность Глаза по рассматриванию возможного.

Наличие волевых век для нашего Глаза (физического и метафизического) необходимый его элемент, поскольку он по природе активен, но ограничен масштабом, объемом и наполненностью окружающей его реальности. Для ориентирования себя в этом масштабе и объеме, поскольку у Глаза нет способности рассматривать одновременно, — в один и тот же квант времени целое и части (детали мира), — волевые веки дают Глазу возможность различения в мире и теле (натуральном, физическом, а не только метафизическом), а также проявления и осуществления своего «мыслеволия».

Метафизическому Глазу волевые веки дают возможность рассмотреть и рассматривать, наблюдать и направлять взгляд, перебирать умственно, стрелять (убивать) взглядом все те смыслы и содержание культуры, на которые устремлено или хочется устремить внутреннее видение.

### **Волевые веки необходимы Глазу и более всего присущи ему**

Но если мы обратимся к способу жизни Уха, то и в фактуре физического и метафизического слышания, слуха есть нечто аналогичное волюнтаристическим векам Глаза. Более того, вполне определенно можно говорить и об очевидном наличии в органе слуха «**волевых**» приспособлений. В отличие от Глаза Ухо действительно пассивно. Ухо не есть луч, оно активно не бросает себя в мир; оно вбирает мир в себя. В принципе Ухо — орган ожидания. В мире, в реальности что-то происходит, движется, разворачивается; в нем свершаются события. Они не могут происходить в тишине. Абсолютная тишина — это отсутствие событий. В движении происходящего всегда есть побочный результат или сопровождение как необходимое условие, избыток происходящего. Это — шум. И орган ожидания — Ухо — ждет этот шум.

Но Ухо не только орган ожидания. Оно почти всегда в состоянии открытости и фактически является Входом, в отличие от Глаза, который-то больше является Вы-ходом. Ухо — это устье, отверстие, дверь для шума (и голоса), в нем есть нечто, что может закрывать и открывать эту дверь, т.е. аналогичное волевым векам Глаза. Это нечто можно назвать волевой заглушкой мембраны метафизического

Уха, поскольку есть нечто, что заставляет физическую барабанную перепонку среднего уха не воспринимать и в целом Уху не слышать тот шум, который человек не хочет слышать. У нормального физического Уха есть способность не слышать постоянный или периодически звучащий на одной ноте шум и слышать в этот же момент шум (звук), который человек хочет слышать. В известном феномене фонового звучания музыка звучит и может даже не раздражать слух человека, вслушивающегося, скажем, в данный момент в речь собеседника. Этот давно уже известный эффект фонового звучания и позволяет утверждать, что метафизическое Ухо обладает волевой заглушкой, посредством которой человек в определенной степени может регулировать направление своего слуха. Ведь часто человек слышит не слушая и слушает, но не слышит.

В Ухе (а в физическом — это нервные волокна) есть нечто, направляющее его по направлению к адресу шума (звука). Человек вслушивается, пытается на фоне тишины, или с-тронутого, чуть звучащего пространства, скажем, леса, расслышать то ли звук тревоги, опасности, то ли звук радости, смеха, речи, звук его специфического интереса. Для метафизического Уха тоже свойственна способность напряжения. Так человек способен услышать не только биение своего сердца, но он способен услышать (если захочет и сможет) голос Бога, шум космогонических событий, шум социокультурного пространства и «шум времени» так, как его слышал Осип Мандельштам. Мне представляется, что это также действие фантастической заглушки, которая, если нужно напрячь слух, «выставить Ухо», максимально открывает внутреннюю дверцу и удерживает эту тяжелую дверцу на весу, чтобы мембрана не трепетала, а находилась в состоянии замирания.

Напряженное Ухо — это максимально пустое Ухо, оно наполнено пустотой до краев и все замерло для вложения в него шума и звуков. В нем есть пустота сосуда. Разве не похоже происходящее в Ухе (мета- и физическом) на то, что «из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, но пользование домом зависит от пустоты в нем. Вот почему полезность (чего-либо) имеющегося зависит от пустоты» (Древнекитайская философия. Т. 1. С. 118). Пустота Уха предельна при напряжении слуха — недаром существует выражение «прочистите уши», чтобы слышать. Пустое Ухо максимально очищено от наступательных потоков информационного ила. Напрягаясь в очищении от ненужных сведений, ненужного знания, преобразуясь в максимально пустое, метафизическое Ухо одновременно становится максимально заполненным полнотой напряженности.

Пустое Ухо — не глухое. Глухое физическое ухо наполнено шумами, тресками, скрипами, а глухое метафизическое Ухо — это отсутствие слуха, это отсутствие того Уха, о котором сказано «имеющий ухо, да слышит».

Именно пустое, напряженное Ухо с необходимостью может, способно услышать пустыню.

Поскольку Ухо лишено внешней активности и в основном оно орган ожидания, оно — открытая дверь, устье, что принимает, поглощает, ушелье для вложения, то оно преимущественно женское в человеке. Заманивая, завлекая своей открытостью содержательные смыслы внешнего мира, которые в звуко-шуме с эйфорической возбужденностью падают в раковину физического Уха, проносятся по его каналам к среднему уху, через барабанную перепонку (мембрану) неудержимо тянутся, стремятся войти в магнитный, притягивающий, турбулентно-взвихренный поток, роящийся в улитке: физическое Ухо выполняет роль лона, владеющего знаками звуко-шумов, тем, что в него попало. Подобным же образом проявляются эротические свойства метафизического Уха, когда «слышат сердцем» и в него попадают в силу магнетизма происходящих в нем внутренних процессов знаки шумов внешнего мира, следы голоса, раздающегося вовне, в пустоте и пустыне, отголоски событий в жизни Глаза. И мета- и физическое Ухо эротогенно, но оно лишь проводник Эрота: недаром говорят, что женщины больше любят ушами, а мужчины — глазами, и механизм эротических свойств Уха блистательно развернул Э. Ростан в своем «Сирано де Бержераке». Но Ухо — сексуальный партнер не Глаза, а Голоса.

Безусловно, как Ухо по преимуществу женское в человеке, так и Глаз в нем преимущественно мужское. Известно, что зрение человека бинокулярно и его Глаз — это Глаз преследователя. Природа Глаза — агрессивность. Фалличность Глаза проявляется и видна в его свойстве быть Взглядом. И это есть указание на то, что Глаз не может быть пустым. Глаз всегда полон. Пустой глаз — это не Глаз, это кусок стекла, осколок зеркала. Глаз полон, поскольку он всегда Луч, который зажигает в Глазу пламя черного, красного или белого света, что рождает и соответствующий цветовой луч. Глаз — это стержень направленного пламени, цветовая стрела, которую посылает в мир, вовне свет.

Глаз может проникать, пронизать, быть острым лучом, стержнем, быть пронзительным. Глаз может быть тупым. Тупой Глаз — это луч обрубленный, с торцом, вылезшим наружу; Глаз может быть чистым, когда через его стекловидное тело видно, как в нем горит

огонь красного, зеленого, синего, черного или другого, но чистого цвета. Он может вспыхнуть или потухнуть, как гаснут глаза на склоне лет. Глаз может быть горячим, холодным, теплым, и поскольку он всегда сгущенный, текучий, движущийся стержень, в нем происходят события, события вглядывания, рассматривания, всматривания, взирания, события Взгляда. В этом, собственно, фалличность и властность Глаза, осуществляющего себя во Взгляде.

Если Ухо — орган ожидания, то Глаз — орган движения, перемещения, пронизания, проникновения. Если Ухо предназначено для улавливания окончания, завершения длительности периода, когда сталкиваются два объема времени (их столкновение и есть шум, звук), т.е. оно предназначено времени, то назначение Глаза — для пространства. Есть целый ряд свойств Уха, связанных с качеством шума, звука, голоса, с тональностью, с интонацией, тембром, их наполненностью витальными и энергетическими импульсами. И есть ряд свойств Глаза, связанных с цветом и светом, с красочностью мира, с расползанием света по деталям и преломлениям пространства. Об этом нужно говорить отдельно. Сейчас же замечу, что из приведенных асерторических наивных фантазмов ясно, что Глаз хочет видеть, а Ухо желает слышать пустоту. Но как? На этот вопрос отвечает наличие у Глаза и Уха особого общего свойства — свойства миражирования. Даже когда нет пустоты, человек может видеть и слышать ее. Волевые веки при сильном желании закрывают глаза, «включают» Третий глаз, и человек визуализирует пространство, даже если оно заполнено. Более того, именно полное место волевые веки подвергают опустыниванию, поскольку закрывают Глаз, отключают реальность, и в появлении обнаружившегося Ничто метафизический Глаз начинает выстраивать видения. Известно, что эти свойства человека получили название галлюцинаций, которые дифференцируют на: зрительные, слуховые, обонятельные, осязательные. Но здесь для меня важна не психология, а возможное содержание в движении сознания в Глазе и Ухе. Слуховые галлюцинации человека — это фактически способность Уха к миражированию временных периодов, это — (и здесь приходится воспользоваться очень неловким словом) аудиоизация Ухом времени, аудиоизация Ухом пустоты посредством действия волевой заглушки.

Тогда видится невидимое и слышится неслышимое.

Возможно, что страсть к миражированию пространства и времени лежит в основе влечения человека к наркотизму.

По-другому — способность к миражированию пространства и времени у человека выдает наличие у антропода страсти к Ничто, устремленность в Ничто и поскольку на этой грешной земле Ничто

более всего напоминает ПУСТЫНЯ, то миражирование Глазом и Ухом выдает страсть человека к заглядыванию в Пустыню, разглядыванию ее, слушанию ее, страсть к осмыслению Пустыни.

### Медитации на темы пустоты

Если я задаюсь вопросом о пустоте, то передо мной сразу же возникает трудность, убивающая возможность: как описать неопи-суемое? Разумеется, можно пустоту обговорить, наговорить, спон-танным потоком словесного недержания наболтать и затем набол-танное (или из массива наболтанного) записать. Но это вряд ли будет мышлением о пустоте, это скорее явится своеобразным монтажи-рованием словесного массива, разрезанного и склеенного таким обра-зом, чтобы в вербальных периодах отразилось и запечатлелось чув-ствование пустоты. Ведь наболтанное есть говорение, а говорить мысля, как правило, возможно и успешно удастся, когда есть воля к мысли, когда воля к мысли разворачивается в одномоментности с волей к артикулированию, когда есть конкретность (подробности и детальность) предмета говорения плюс наличие подлинного аурати-ческого слушателя, пустое сознание которого заряжено энергией втя-гивания, когда оно выявляется тем, что можно назвать эффектом воронки. Тогда место мысли располагается и обнаруживается на кон-чике языка, тщетно (или с успехом) бьющегося о стенку зубов. Но все же главное — это конкретность предмета, в данном случае пусто-ты. Однако в ней по определению нет конкретности. И тогда мы ее привязываем (и, к сожалению, как-то очерчиваем) к какой-либо, чаще всего произвольной, конкретике.

Мы начинаем говорить о пустоте сосуда (древний Восток и преж-де всего Китай), о пустоте космоса (греки), о вакууме — пустоте без воздуха (латиняне) и о пустоте земли (люди Нового времени).

Прежде чем перейти к конкретному мышлению о пустоте, спрощу себя:

- можно ли увидеть или услышать Пустоту?
- как увидеть или услышать Пустоту?
- что можно увидеть или услышать от Пустоты?

Но когда приходит время отвечать на так неосторожно постав-ленные вопросы, разум пытается не согласовываться с очевиднос-тью, которая для первого же случая отвечает — увидеть Пустоту не-возможно. Поэтому зависть короля как нормального антропоида к зрению Алисы, которая «может видеть никого», вполне обоснована.

Если я заглядываю в пустой сосуд, пустую комнату, в любое пустое замкнутое пространство, в «пустое место», я вижу его окоемые, его края, то, что обрубаёт, завершает длительность пустоты. Чтобы Глаз видел, луч из его хрусталика должен упираться в нечто плотное.

Когда я созерцаю Пустоту, я ее не вижу.

Глаз проникает, пронзает ее, летящей стрелой, лучом света из себя он заполняет Пустоту. Глаз собою исключает Пустоту как такую. А что же наш метафизический Глаз, Третий Глаз, обладающий волевым веком? И здесь нас ожидает полная аналогия: мета-Глаз также заполняет Пустоту трансцендентного собою, своим сверхчувственным лучом, заполняет ее образами запредельных переживаний и приходит к такому же результату видения.

Когда мета-Глаз видит Пустоту, он ее не видит.

В обоих случаях и Глаз, и мета-Глаз заполняет различные пустоты пространственными образами, в которые преломляется и развоплощается его световой луч.

Наш Глаз хочет, стремится видеть Пустоту, но поскольку он — Глаз преследователя, то он только может выискивать, следовать Взглядом за ч-е-м-л-и-б-о, т.е. нечто конкретное, нечто отдельное, нечто конечное, находящееся (или располагающееся) в безмерном, бесконечном. А безмерность — это и есть Пустота как пустое пространство. «Пространство как-то унижает», — заметил Розанов.

Но если в отношении Глаза очевидность невозможности увидеть Пустоту могла подвергнуться сомнению в силу того, что человеческий Глаз формировался когда-то как биологический инструмент, аппарат для **улавливания** света, то Ухо биологически всегда было предназначено и формировалось как аппарат для **улавливания** изменений во времени, улавливания шума и звука. Ухо, как мы знаем, орган ожидания, и вопрос — а может ли Ухо слышать Пустоту? — как раз и открывает поле содержательных поисков.

Здесь нет очевидности невозможного. Более того, на первый взгляд, Ухо и сопряжено с Пустотой. Пустота — сфера, океан Ничто, в котором Ухо бытует, живет. Без Пустоты Ухо как орган слуха, аппарат для улавливания шумо-звука, невозможно; без нее Ухо невозможно и как орган ожидания.

Однако что-то мешает сказать со всей определенностью, что Ухо слышит Пустоту. Ощувив это «мешающее что-то», задаешься вопросом — разве Ухо слышит Пустоту? То свое природное окружение, в котором живет? — Неизвестно и почти очевидно, что не слышит. Ухо ловит, улавливает то, что происходит в Пустоте, а не самое пустое.

Итак, оказывается, есть глухая и полная невозможность увидеть и услышать Пустоту. Эта невозможность есть и отсутствие какого-либо другого способа увидеть и услышать Пустоту.

И Глаз может увидеть в Пустоте Нечто (объемность и/или длительность).

И Ухо может услышать шумо-звуки происходящего в Пустоте.

Несмотря на то, что я упираюсь лбом Разума в эту тупую очевидность антропо-устройства Глаза и Уха, у меня все же остается неудовлетворенность желания увидеть и услышать Пустоту. Это неукротимое желание заглянуть за точку, эта неутоленная жажда услышать не-раздающееся заставляет постоянно искать другие косвенные не-прямые пути видения и слышания Пустоты как пустоты.

Но другие — это как? Ощутить всем телом, заставить кожу, лицо, всю плоть создать свои аппараты, инструменты ощущений и чувствований, уловить и обнаружить Пустоту как нечто, как предметность, схватывания ее как Пустоты, а не того, что в ней? Но антропоморфное устройство человека задает рамки невозможности в создании такого аппарата. И хитроумный Разум идет привычным банальным путем: раз невозможно впрямую, значит, следует попытаться увидеть и услышать Пустоту при помощи каких-нибудь приспособлений, органических, но во мне скрытых или же искусственных, сконструированных специально для такого постижения.

Одно из таких важнейших органических приспособлений уже есть в наличии у развитого мышления — это язык, семантически развитый и богатый. Разглядеть пустоту как предметность при его помощи (именно у-видеть ее) можно попробовать, заполняя Пустоту знаками других предметов не-пустоты. Уловить Пустоту как шумозвук (т.е. услышать ее) можно попробовать, погружаясь в фонетику конкретного языка, в данном случае русского, в то, что услышалось в русском языке и впечаталось в само конкретное слово: Пустота. И есть смысл попробовать слово «пустота» «на язык», «на губы», «на голос», в произнесении. Здесь я предлагаю читателю произвести наедине с собой следующий артикуляционный экзерсис.

#### ПУСТО-ТА

В этом слове конечный слог «-та» толкает к монотонному его повторению и тогда получается:

та-та-та-та-та-та-ПУСТО-та-та-та (теряется «П») — Уста-

та-та-та-та-та-Ус-та-та-та-та-

Ус — это растительность, ландшафт верхней губы.

Под Усом — провал, дыра, пропасть, в которую летишь, если с нее падаешь, и, задевая за уступы, кричишь:

та-та-та-та-та-та-...

Так возникают — УСТА.

Уста, вообще устье — вход, узкий проем между затвердевшими краями плоти. Но крик может ритмически организоваться:

та-та — та-та — та

та-та — та-та-та... — и здесь после последнего «-та» взрыв воздуха губами: П-П-П-П-У-Ух, — П-П-П-У-Ух. Прорвался Ух! дух! воздух! на устья, из уст. Уста соединились и взрывной, глухой согласный «П» при помощи «ух» обратился в «Пуст», и дальше снова: «-та»-та-та-та-Пусто-та...

В результате этого экзерсиса можно только сказать — ну и что? Разве все это как-то прояснило Пустоту? Разве удалось услышать ее? То, что удалось услышать, больше похоже на отражение Пустоты, ее эхо. Таких знаков можно насобирать достаточно много, смысл которых свидетельствует лишь о том, что Пустота есть некое устье, выделяющее из себя разнообразную предметность. Так, например: пуск — начало движения,

и пушка — орудие начала движения;

и даже Пушкин — начало движения русской литературы;

и выпущки — этакий китч Пустоты в одежде, мундирах, истеченные ее избытка, в пошлость (ведь всякое благородство в своей избыточности обращается в пошлость).

Так прорыв духа/освобождение воздуха («п-п-п-у-ух») из основания Пустоты дал целый сонм синонимов свойств и жизни свободы как в семантическом плане, так и в реальной жизненной речевой практике:

— пуск —

— от-пуск-ать (на волю)

— вы-пуск-ать (из неволи)

— в-пуск-ать (загонять в неволю, в замкнутость)

— при-пуск-ать (чуть-чуть освободить. Выражаясь «по-досто-евски», это очень подлое слово, обозначающее — освободить не освобождая; подальше держаться от него, даже если «припускают» только овощи);

и есть — от-пуш-ение (грехов, когда освобождают душу от бремени преступления, проступков, поступков, отпускают душу на волю, очищают ее);

и есть прекрасное — вы-ПУСТ-ить и от-ПУСТ-ить.

Однако замечаю, что все эти знаки шумо-звука выявляются из горизонта «пустоты сосуда», когда есть смысл порожности, незанятости свободного в длительности места, т.е. из Пустоты, больше ощущаемой в рамках конфуцианской установки Пустоты (как Дао и Дао как Пустоты).

Но вслушиваюсь в Пустоту через ее фонетический знак — вербально огласованную единицу (Пустота), — выявленные доминанты ведут меня к визионерскому наполнению уловленного Ухом из монотонности Голоса, превращающего в речевой суггестивный поток одно слово Пусто-пустота. Оно и трансцендируется в постоянстве повторения, обретая энергетику запредельной витальности, аналогично религиозной практике при молитвословии, состоящей в многократном вбирании в себя Иисусовой молитвы или магического буддистского ОУМ.

Итак, здесь вычленяется из русской речевой практики:

— пустота — пустыня — пускать (деноминант к «пусто») — первоначальное значение: сделать пустым, незанятым, свободным;

— пустота: отсутствие содержимого;

— пустыня — пустынь, пустонное место, топос пустоты.

Так с-трансцендированный смысл приводит к пониманию, что уловленное Ухом, также как уловленное Глазом, есть уже не просто пустота сосуда, но есть Пустыня, как пустое пространство и как сгущение отсутствия. Стремление удовлетворить желание увидеть и услышать пустоту обращается в чувство и желание постичь ее хотя бы через Пустыню. Метафизическое Ухо выставляет заглушку и переводит желание узнать Пустыню из позиции ожидания в позицию агрессии, и таким образом Ухо передает свою неудовлетворенность Глазу. Вообще говоря, страсть постижения в человеке совершает сама по себе челночные движения, перемещаясь от женского к мужскому, от Инь к Ян и обратно по принципу того механизма «дзюн-гяку» (туда-обратно), который заложен в основе пульсирования жизни.

Пустыня в русском языке обозначает место отсутствия всего: вещей, предметов, живых существ и неживых и особенно место отсутствия антропоса, не только всякого гуманоида, но и вообще всякого витального существа. Пустыня есть место отсутствия бытия. Вдумаемся в это слово — ОТСУТСВИЕ. Во-первых, этот мощный отрицающий префикс «ОТ», который толкает взгляд назад, который предполагает и удаление, уход от данного места. Во-вторых, «ОТ» дает мощную суггестивную установку на счистку, очищение места, всего и всякого, как мелкого, так и крупного, всех деталей, вещей, предметиков, мельчайших существ, и глыб, составляющих основу места. И вот, в-третьих, взгляд видит и ухо слышит, что в этом месте нет **сути**, нет основ, нет этих глыб, нет существенности, нет содержания. Пустыня — это отсутствие содержания, содержательности. В пустыне нечему и некому Быть.

Пустыня есть только форма, голая форма.

И в ней отсутствует само бытие.

Но, может быть, в пустыне есть Бытие Ничто?

А форма — это хотя бы, по крайней мере, очертания, контуры.

Но, во-первых, если пустыня — отсутствие, — то в ней и отсутствие даже и Ничто. А, во-вторых, если отсутствие, то, следовательно, невозможно говорить о каком-либо «есть». В пустыне — только «нет». Пустыня — только форма.

Но если пустыня только форма, то в трансцендентальной конкретике она неопишуема. Тогда о пустыне можно сказать, что не о чем говорить. Ведь о форме не говорят. На нее можно лишь указать. Ее можно лишь назвать. И сама «пустыня» и есть только место отсутствия всего. И другими словами о форме пустыни можно лишь сказать:

Пустыня равна Месту.

Но у этой формы, значит, есть длительность и простираие. Собственно о-граничение длительности этого места и есть форма пустыни, границы очерчивают и обнаруживают форму простираия, опустынивания. И снаружи мы можем увидеть пустыню только как пустоту сосуда, в который мы заглядываем и рассматриваем. Но человеческий Глаз не может обозреть и тем более рассмотреть пустыню как пустоту сосуда. Это — прерогатива Бога; она подвластна лишь взгляду Бога, которому человек тщетно пытается уподобиться. В европейской пейзажной живописи, раскрывающей пространственность (изо- или преображающей его), практически любая картина пытается показать, представить Глазу и взгляду человека (зрителя) взгляд Бога, рассматривающего место пространства, подвергшееся властной акции взгляда Художника. Взгляд Художника пытается сымитировать и передать нам взгляд Бога. Если западный человек пытался заглянуть в Пустыню, то в восприятии человека Востока, о чем и свидетельствует китайская и японская живопись, ландшафта как самостоятельного природой выстроенного и обустроенного Места нет. Ландшафт в живописи Востока как предметность возникает из пустого пространства. И картины Н.Рериха — это фактически Глаз русского европейца в Азии. Можно предположить, что ощущение Пустыни и желание видеть ее как пустоту в античности было сращено с ощущением хаоса. Недаром древнегреческий «Хаос» прежде всего осмысливался как «разверстое пространство», «пустое протяжение», как бесконечное пустое мировое пространство. Человек находился внутри и даже, как часто он чувствовал, в центре Хаоса, в центре космической пустыни. Уже тогда он страстно искал Глаз Бога (или глаза какого-либо одного из божеств пантеона), ловил его взгляд. Может быть, установление близкой связи с богом, а на этом факти-

чески и строилась, и образовывалась тесная встреча взгляда человека и взгляда Бога, предоставляло возможность ощутить границы в Пустыне космоса. Встреча двоих «глаза в глаза» удостоверяла, что Бог «видит все», и его взгляд вполне обосновано и успокоительно очерчивал и замыкал разверстое пространство вселенной и служил гарантом не-покинутости Антропоса. И по мере обустройства Хаоса, сдвигения того взгляда, который человек считал взглядом Бога, человек начал заселять разверстое пространство вселенной земными предметами и вещами. Фактически человеческий Глаз вдруг обнаружил, что на пустом пространстве Земли уже есть места наполненные, не пустые, места ландшафта. Взгляд человека продолжал творить и создавать ландшафт в пустом топосе Земли. По мере роста знания о границах и ландшафтной полноте Земли здесь и там обнаруживались топосы не просто неизведанные, но свободные от обычной предметной очерченности, не заполненные тем, что уже в восприятии и сознании мыслилось уже как детальность и конкретика, образующие ландшафт.

Однако когда человеческий Глаз обнаруживает ландшафт как окружающую его среду, то вдруг оказывается, что Глаз может увязнуть в ландшафтном устройении, что страстная тоска к пустоте, видению и слышанию пустоты не умерла. Взгляд человека тогда обнаруживает, что кроме ландшафта есть незаполненные свободные пространства. Глаз человека в силу своей агрессивной природы начинает осваивать Пустыни земли, заглядывая в них и своим взглядом разрушая Пустыню как топос пустоты.

## **Эстетика и метафизика Ночи**

Среди разнообразия духовных исканий и находок России мистический опыт и творчество Ю.Мамлеева привлекает самобытностью метафизической культуры, традиционным и вместе сугубо личностным раскрытием «тонких бытийных планов», русским характером эзотерической стихии, проявленным в образах и персонажах писателя. Поскольку мистицизм автора переносит нас в мир метафизики радикальной трансценденции «Последней доктрины», то прежде остановимся на различии между классическим, или собственно философским пониманием метафизики, и ее пониманием Ю.Мамлеевым.

Встречающееся определение метафизики как науки о сверхчувственных началах или принципах бытия нам представляется чрезмерным. Ибо для возможности метафизики как науки о сверхчувственном необходима не только высочайшая культура разума, которой вряд ли когда-либо достигал или достигнет индивидуальный человеческий разум — разум философа, — но и способность к созерцанию сверхчувственного, про которую вообще нельзя сказать определенно, что таковая существует в качестве всеобщей человеческой способности. Кроме того, сочетание высокой философской культуры мышления со способностью к духовному видению, например философское творчество Платона или В.Соловьева, дает скорее образцы высокой эстетики, нежели того, что можно было бы назвать наукой. Поэтому мы остановимся на понимании метафизики как теории сверхчувственного.

Что же представляет собою философская метафизика в «глазах духовидца»?

Для мистика или эзотерика как вестника иной реальности и, в частности, для автора «Последней доктрины» академическая философско-метафизическая система есть лишь одностороннее рационалистическое толкование «глубоких реальностей, известных древней традиции»<sup>1</sup>, а не метафизика как таковая. В философской метафизике, согласно представлениям Мамлеева, содержится только отблеск, а иногда даже и «анти-тьнь» чистой метафизики. Какова же чистая или высокая метафизика?

«Высокая метафизика» есть нечто открытое лишь чистому созерцанию. Чистое созерцание — «область» сверхрационального духовного опыта, исключающая, как настаивает автор, наложение примесей психики. Именно последние «ведут к нелепым искажениям и вообще выдают за метафизику нечто другое»<sup>2</sup> (можно предположить, что речь идет об искажениях прозреваемых реалий). Таким образом, чистая метафизика оказывается «пространством» духовной практики. Явление разрыва между метафизической теорией и метафизической практикой Мамлеев считает характерной чертой западной культуры. Или, западная культура отличается рационалистической активностью, восточная — духовно-созерцательной, то есть практической активностью.

Россия, согласно воззрениям Мамлеева, образует собственную метафизическую реальность, вбирая в себя как некоторые черты Запада, так и Востока. Указанным обстоятельством, на наш взгляд, если принять данную точку зрения, можно объяснить тот факт, что в России не было ни классической академической метафизики, особенно если посмотреть на ее немногочисленные, в принципе, образцы — например, метафизику В.Соловьева — глазами западной философии, но в изобилии была и бытует философствующая и даже «метафизирующая» литература; ни традиционной духовной практики, если иметь в виду практику безрелигиозную, собственно метафизическую, однако бытовали и бытуют практики стихийно-духовные, так или иначе составляющие или вырождающиеся в феномен сектантства в широком смысле. Ибо кредо России — метафизическая тоска, которую Мамлеев называет также Тоской по трансцендентному, или Тоской, ведущей в Великое Неизведанное. Русская тоска «без причины» — творение «мистической неустроенности», или «загадочной метафизической неутоленности» русской души. Именно мистическая неутоленность русской души и русской культуры, согласно представлениям автора «Последней доктрины», оставляет для России возможность «вобрать в себя все немислимые духовные горизонты будущих веков»<sup>3</sup>, а следовательно, дает или сохраняет для России

возможность «великого исторического бытия в будущем»<sup>4</sup>. В нашем понимании русскую беспричинную Тоску можно рассматривать как своеобразный эстетический подход к сверхчувственному. Эстетический в силу того, что речь идет о необъяснимом чувствовании, но чувствовании того, что не дано. Если «чувствование» «того, что не дано» обозначить как негативно «данное», то получим, что сверхчувственное, негативно данное в русской Тоске не располагает душу к познанию как таковому, а следовательно, не может дать явлений чистой метафизической теории или метафизической практики. Следует также отметить, что метафизическая Тоска «без конца и без края» необходимо связывает ситуацию Последней Доктрины с метафизической ситуацией России. Отсюда мир в отсветах Бесконечной Ночи и глубокая трансфигурация реальности имеют место быть прежде всего именно в России.

Вернемся, однако, к более узким проблемам толкования понятия метафизики.

Если философски последовательно продолжить идею практической или чистой метафизики, то получим, что чистая метафизика есть область «данности» сверхчувственного. Следовательно, метафизическая теория в данном случае должна выйти и за уровень указанных данностей для поиска сверхданности сверхчувственного. Однако эзотерической литературе до заданного уровня метафизической теории не достигает в силу того, что останавливается на описании более тонких миров или объяснении через «данности» иной реальности явлений нашего мира, что безусловно снижает философский уровень рассуждения. Вообще указанная тенденция характеризует чистую метафизику скорее как «утонченную физику», нежели как нечто имеющее отношение к собственно философии. Как тем не менее соотносить между собой глубину философской метафизической теории с «данностями» метафизической практики — вопрос, требующий специального исследования. Поэтому уточним, что понятие «метафизика» мы будем использовать, стараясь не выходить за контекст чистой метафизики в интерпретации Ю. Мамлеева, но говоря о метафизической теории, будем иметь в виду собственно метафизику.

Итак, обратимся к идее метафизического реализма, как она дана в указанном выше сочинении.

Возможность искусства быть сферой выражения высокой метафизики и философии коренится, по мысли автора, в его образном языке — «образ может быть выше идеи, ибо он более многопланов, более парадоксален, чем просто мысль»<sup>5</sup>. При этом метафизический реалист — духовный практик, более всего далекий от выражения грез

сознания или подсознания. Потустороннее для него реальность, в которую он обладает возможностью заглядывать. Открытие за видимой жизнью более «грозной реальности» определяет основную и наиболее важную тенденцию художника-метафизика. Отсюда цель метафизического искусства, как такового — языком образов, если даже это образы видимой жизни, отворить «окно в иное». И автор настаивает на том, что иные реалии не должны представлять лишь символически — полутенью или намеком, но, «наоборот, должны выступать обнаженно, зримо, подавляюще, давая ничем не прикрываемое видение бездн»<sup>6</sup>.

Согласно мысли писателя, подобная установка не означает, что в метафизически реалистичном искусстве не уместна символика. Однако единственно уместная символика здесь — это та, которая открывается художнику в метафизическом созерцании и связана именно с той реальностью, приоткрыть которую он хочет в произведении.

Конкретизируя понятие иных реалий и соответственно раскрывая предметную область и тематизм искусства метафизического реализма, мы, вслед за автором, попадаем в «пространство» высших или, наоборот, inferнальных сфер, — пространство метафизического человека, и в область существ нечеловеческих (существ чисто духовных), природу — в ее «скрытой инверсионной духовности», в мир животных — «во всей их символике и связи с невидимым миром»<sup>7</sup>.

Показ человека как существа метафизического Мамлеев рассматривает как необходимое содержание (и даже — путь) искусства метафизического реализма. В его интерпретации «путей» искусства изображение «плоского», видимого, социобиологического и эмоционального человека, обнаруживая свою тупиковость, исчерпанность и неинтересность, стало прологом (XX век) современного искусства, «необходимостью» поиска новых путей. Однако для новых путей наиболее естественным оказался показ «дальнейшей дезинтеграции» человека как процесса соответствующего «совершающейся инволюции», что привело в конце концов к исчезновению из искусства самого человека. В понимании автора, данному итогу «нельзя отказать в честности». Кроме того, несмотря на то, что в данном «итоге» проявились черты «отрицательной метафизики», он, согласно представлениям автора, возвышает искусство, поскольку является способом понимания современного человека. Отсюда именно метафизический человек и духовная антропология становятся необходимым содержанием метафизического искусства.

В принципе примеры метафизически реалистичного искусства можно найти в разных эпохах, этносах и «жанрах». Не говоря уже о ритуальном искусстве, иконописи и так далее. Сам писатель в качестве примера искусства метафизического реализма рассматривает Данте и духовную алхимию средневековья, в которой знание скрытого человека «абсолютно не сравнимо с тем мелким знанием о человеке, которое дает современная, самая изощренная психология»<sup>8</sup>.

Можно ли все-таки найти такие образцы в искусстве современном, также часто именуящим себя метафизическим, мистическим и духовным? И будут ли плоды отрицательной метафизики, то есть те произведения искусств, где его черты ясно выражены, — метафизически реалистичными?

Современным художникам, конечно, нельзя отказать в стремлении за видимыми формами вещей и вообще видимыми формами мира открыть их иную реальность. Собственно, современное искусство с явного доминирования данной тенденции и началось. Если, как писал Василий Кандинский, между крайностями полного «реализма» и полной абстракции варьируется воплощение духовности, то постольку мы и хотим рассмотреть данные крайности как художественные методы современности.

Итак, было ли стремление к прозрению иных реалий метафизически зрячим или оставалось лишь формой поиска метафизического видения?

На наш взгляд, плоды современного искусства говорят о том, что данное стремление нашло себе выход скорее все-таки в субъективном произволе над вещью и видимой формой, а также и самой формой представлений. И сюда можно отнести как творчество сюрреалистов (которых Мамлеев называет — фантастическими реалистами, поскольку «потустороннее» в их произведениях «вытащено из собственного подсознания», то есть фантастично и субъективно), так и творчество художников абстракционистов, пытающихся открыть «тайную душу» вещи и мира, их суть через игнорирование самой вещи. Другими словами, мы имеем дело с субъективным преобразованием видимых форм и представлений как формой поиска видения иного.

Более мягким способом поиска тайного за явным, в нашем понимании, выступает искусство случайности, где случай — неизвестная направляющая сила, или, быть может, сама «тайная душа» вещи или мира. Так в композиции Жана Арпа — «Листья, размещенные законом случая», выполненные им по дереву листья и другие вещи соединены вместе наугад. В «наугаде» и проявляется действие неизвестной стихии, тайного порядка вещей.

Поскольку случайность в качестве приема работает и в сюрреализме, и в абстракционизме, в данных направлениях ее можно рассматривать как снятие произвола субъективности, а в экзальтированных вариантах как попытку снятия самого субъекта, где Я произведения есть Я случая.

Таким образом, отвечая на вопрос являются ли нечувственные образы современного искусства метафизически реалистичными, следует ответить и да и нет.

Нет, так как с точки зрения изложенной выше концепции речь идет скорее о духовности, не вышедшей из теней подсознания, а не о реальном духовидении. (Как помним, обладание реальным духоведением, метафизической зрячестью есть одно из требований идеи метафизически реалистичного искусства.) Для художника-духовидца видимая жизнь выступает как аналог иного, которое он созерцает. Следовательно, в его творчестве взгляд в иные реалии будет выражен как взгляд из иного в видимый мир. То есть формы видимого мира предстанут в своем метафизическом контексте. Художник, не обладающий метафизической зрячестью, направляет свой взор в потустороннее, трансформируя или абстрагируясь от представлений и образов видимой реальности, искажая тем самым и само прозрение потустороннего, символом которого видимая реальность может выступать.

Да, поскольку метафизическая озадаченность, в конкретике современности обостренное сознание метафизической пустоты, раскрывает скрытого человека. Или, черты метафизического реализма проступают в современном искусстве как образ духовной ситуации человека, его скрытой метафизики, включая «отрицательную метафизику» человека.

Кроме того, в некоторых направлениях современного искусства тенденции метафизического реализма выступают и более прямо. Так основатель направления, названного «метафизической живописью», Джоржио де Чирико говорил о том, что в произведении искусства должно быть представлено нечто, что не проявляется в видимой форме — метафизический фон объекта, который «доступен» лишь в моменты ясновидения или медитации. В произведениях Чирико «призрачный» фон вещей передается через метафизические абстракции, пронизанные, как правило, атмосферой кошмара и призванные выразить образ «страшной пустоты», изначально связанный у художника с философией Шопенгауэра и Ницше. «Страшная пустота», художественный образ которой художник пытался найти, есть, на наш взгляд, не только метафизическая пустота, привычно связываемая со смертью Бога. (Как помним, по Юнгу, смерть Бога психоло-

гический факт нашего времени.) «Страшная пустота» есть также метафизическая «стертость» человека, ненахождение человеческой духовной алхимии. Не случайно в произведениях художника человек лишен лица. Марионетка не произвол художника, скорее, быть может, прозрение варианта метафизической реальности. Отсюда «Великий метафизик» — безлик, так как глядит из метафизической пустоты на «периферийного» человека и периферийное бытие — кучу мусора.

Как вообще может быть представлен человек в качестве существа метафизического?

Излагая идеи искусства метафизического реализма, Мамлеев рассматривает ряд способов. Метафизическое начало человека можно выразить «глубинным символом», «но так, чтобы ясно ощущалось, что человек, о котором идет речь, не просто человек, а в его глубине ... темнеет иное существо, о котором он сам, как воплощенный человек, может быть, и не имеет никакого представления. Ибо воплощенный человек — лишь часть всей ситуации человека, его души»<sup>9</sup>.

Второй способ — изображение внешнего человека как проекции внутреннего.

Третий — когда человек изображается как метафизическая сущность или даже как метафизический архетип, «как некое царство в самом себе — царство, конечно, не от мира сего»<sup>10</sup>. То есть речь идет не о типе или характере, а о «метафизической центросущности» данного человека.

Каков же метафизический архетип современного человека, какова его метафизическая ситуация?

В работе «Судьба Бытия», послесловием к которой является статья «Метафизика и искусство», мы встречаем следующие характеристики метафизической ситуации человека (нами будут рассмотрены далеко не все, а лишь некоторые черты).

Человеческое рождение, которое трудно как приобрести, так и потерять, исключительно и драматично. Рождение человеком исключительно по тем уникальным и необыкновенным духовным возможностям и одаренности, которые дает «центральное положение», занимаемое им в Космосе. Оно драматично, ибо человек всегда рискует не разглядеть свою исключительную одаренность и возможности. Духовно проспав человеческую жизнь, то, что было рождено в «качестве» человека, теряет все, что предоставляло ему данное рождение. В нашем понимании, кроме того, человек всегда рискует также не успеть, при поразительной «недолгости» земной жизни, усвоить себе указанные способности, то есть стать действительным субъектом своей собственной одаренности и возможностей, с дан-

ной одаренностью связанных. При этом, как говорит Мамлеев, у человека «нет выхода золотой середины, выхода успокаивающего, бесчисленного повторения горизонтальных существований». Из центрального положения — после человеческой жизни — душа путешествует только вверх или вниз, «и все трагически разделено на черное и белое». Отсюда судьба человека — «апокалиптична по его собственной сути», он одно из самых метафизически драматичных существ вселенной. Погибший человек — «монада», потерявшая человеческую алхимию, человеческий «облик и суть», пройдя через «миллионы рождений», может снова прийти к центральному воплощению, но это «центральное положение уже не будет иметь никакого отношения к «человеку»»<sup>11</sup>. Таким образом, в данном контексте человеческое рождение метафизически неповторимо.

Приведенные нами выше воззрения Мамлеева относятся к человеку вообще, к его метафизическому кредо, безотносительно исторической конкретики воплощения.

Каковы же «метафизические» особенности современного, относящегося к нашему физическому миру человека?

Прежде всего, Мамлеев указывает на патологическое состояние человеческой души в текущую эру человеческой истории. Кроме того, ответ на данный вопрос зависит от определения духовного статуса мира, в котором мы находимся.

Если, согласно определениям метафизиков-практиков, мы живем в «железном веке», Кали-юге, то законы и пути реализации Духа, выработанные в духовно более благополучные времена, для нас в принципе не действенны. Тогда, проживая на Периферии Бытия, и будучи, следовательно, периферийным человеком (то есть существом, занимающим центральное положение в «удаленном» от Бога и Абсолюта «пространстве»), современные люди своей духовной алхимической задачей могут иметь прежде всего — «обращение яда в лекарство», то есть алхимическое превращение смерти, зла и прочих даров периферийного существования в алхимически позитивное.

Традиционно духовная цель существ, пребывающих на Периферии — возврат в Центр. Можно ли обнаружить иную цель, найти другой смысл периферийного существования?

Обратимся к «Последней Доктрине» («Последняя Доктрина» — заключительная часть работы Ю.Мамлеева «Судьба Бытия»).

Автор, подводя к содержанию «Последней Доктрины», ставит вопрос: «есть ли на Периферии (или, иными словами, в мирах) нечто, что отсутствует в Центре?.. есть ли там нечто метафизически важное, чего нет в Центре?.. какой-либо исключительной метафи-

зической возможности, которая отсутствует в ослепительных лучах Центра?»<sup>12</sup>. Если Периферия обладает метафизически самостоятельными возможностями, то она имеет и «определенный трансцендентальный За-смысл, хотя и, естественно, совершенно скрытый».

Скрытый За-смысл Периферии, а следовательно, и нашего мира раскрывается как возможность выхода за пределы Абсолюта, что означает по идее «выход за пределы всякой Реальности вообще», включая Божественное Ничто. Или выход «по ту сторону всего, что есть Реальность и на чем покоится Реальность». Другими словами, периферийный мир таит возможность ухода в «истинно-трансцендентное», в «то, чего нет».

Следовательно, возможная цель метафизического бодрствования современного человека как периферийного существа, не только реализация вечной первоосновы, то есть Богореализация, но и последующий уход от нее через Периферийное Бытие, так как именно в нем, «а не в торжествующей полноте Абсолюта, возможно найти «дыры» в истинную Тьму, в Бездну, лежащую по ту сторону Абсолюта»<sup>13</sup>. (Отсюда следует, что философский метафизический горизонт современного человека может быть очерчен принципом «вечной трансценденции», а современная теоретическая метафизика должна быть философией «вечно трансцендентного».)

Итак, уход в бездну есть выход в «истинную трансцендентную жизнь», где обретенное вечное Я есть мое Я, но «Я не есть само Я, а есть то, чего нет»<sup>14</sup>.

Попробуем прояснить указанное положение.

В концепции автора принцип Ночи — отсутствие принципа самосоотнесенности, и следовательно, отсутствие бытия, поскольку именно в принципе самосоотнесенности заключена согласно авторской трактовке и сущность бытия. Тогда движение Я в Бездну раскрывается как «погружение» принципа бытия, представленного Я, в абсолютно трансцендентное по отношению к себе. Отсюда, следовательно, Я должно «быть» всегда также Я, которого нет.

Я в любви к своему бессмертному Я и к Я, которого нет, означает по идее проявление принципа бытия в соотношении с принципом «вечно лишенное», принципом метафизической тоски. По образному выражению Мамлеева, любовь к Я, которого нет, может быть представлена как «поцелуй невидимого лица», которое никогда нельзя увидеть по самому принципу отношений. Подобная любовь и есть посвященность мистерии Тоски — тоски метафизической, не имеющей ничего общего с «профанной» тоской мира, преодолеваемой по принципу обладания. Участник мистерии Тоски меняет «со-

став» человека нашего мира, свой эмоционально-волевой образ в том числе. Человек как существо Бесконечной Ночи есть субъект, разрушающий принцип жизни воплощенного бытия, основанного согласно контексту на идее реализации. Отличительный признак человека Ночи — потребность в «истинно-трансцендентной» жизни.

Движение в Бездну, осуществляемое по принципу «вечной лишенности», идет «путем перепознания мира и трансфигурации реальности, на которой после этого будет уже лежать печать Бездны»<sup>15</sup>. И человек, как существо Бездны, «начинает видеть реальность как уже радикально преобразованную». «Невыразимая мощь Транс-Тьмы» трансформирует воплощенный мир и соответственно воплощенного человека. Но человек как существо Ночи — соавтор данной трансфигурации. Отсюда имеем, что именно трансформируемая духовная антропология и трансформируемая реальность должны стать содержанием современного метафизического искусства. (Изменения эмоционально-волевого образа человека могут быть изображены и в искусстве метафизически незрячем.)

Итак, человек, становясь существом «Последней Доктрины», может оставаться человеком «только с внешней стороны». Говоря словами автора, это существо, включающее в себя «и абсолютную полноту, и абсолютную лишенность, и волю к «смерти», и бессмертие, и вечную самосохранность, и риск «самоуничтожения», и абсолютный нарциссизм, и попытку выйти за Себя, и Бога, и «Анти-Бога» — это существо подлинный парадокс парадоксов, и даже сам факт его существования может быть как бы поставлен под вопрос, ибо в своем важнейшем аспекте оно выходит за пределы Реальности, за пределы мира Абсолюта»<sup>16</sup>.

Из вышеприведенного следует, что Человек Периферии, а следовательно, и нашего мира (физическое человечество согласно тексту есть один из вариантов человеческого бытия, так как есть и другие), обладает возможностью осуществлять предельный вариант метафизической свободы и соответственно предел метафизической свободы, современный человек нашего мира может иметь конечным результатом метафизического бодрствования.

Вернемся все же к искусству.

Исходя из вышеизложенного, можно задаться вопросом — способно ли метафизическое искусство выразить, изобразить или показать отсветы Бесконечной Ночи?

Задачи и смысл метафизически реалистичного искусства, в нашем понимании, изображение трансцендентного по отношению к профанному и представление его эстетически. Можно ли «изобра-

зять» трансцендентное по отношению как к профанному миру, так и к метафизическим реалиям, то, что вообще выходит за «пределы» Реальности, то есть сферу Антиреальности?

Реальность не может быть символом Антиреальности. Но тень Бездны способна, согласно идеям «Последней Доктрины», «превращать» наш воплощенный мир в свой «антианалог» или «антисимвол». Следовательно, метафизически реалистичным будет показ истинно-трансцендентного через свой антисимвол — трансформированную Реальность. Иного пути реалистично изобразить или выразить «то, чего нет» мы не видим. Ибо Бездну как истинно-трансцендентное невозможно представить ни воображением, ни интеллектом, следовательно, «принципиально», она по ту сторону выразимого, — «Глаз в Бездну», уничтожает «все представления о видении».

Предмет искусства в качестве такового есть предмет, представленный эстетически. Если эстетическое представление означает сообразность способностям человека, может ли явно несообразное человеческим способностям быть предметом искусства?

Можно принять, что эстетическая представимость трансцендентного и «истинно-трансцендентного» зависит как от уровня зрелости представляющего, так и уровня развитости и оригинальности его способностей. Кроме того, эстетически представленное трансцендентное требует встречной сообразности способности со стороны зрителя, в противном случае эстетичность представления просто пропадает. И следовательно, эстетика трансцендентного и его эстетичность предполагает способность человека оживляться или оживлять свои способности посредством «представлений», превышающих как масштаб воображения, так и масштаб идей разума, то есть предполагает способность и возможность получать эстетическое удовольствие от самого «трансцендирования». Данная ситуация, таким образом, и должна являться особенностью подлинно современного в духовном отношении искусства.

В принципе тоска по трансцендентному и истинно-трансцендентному есть дело метафизической отваги, но как мыслимая возможность — возможный фундамент теоретической метафизики.

Любовь к «принципиально иному» есть дело обнаружения метафизической Красоты и предполагаемый фундамент современной метафизической эстетики.

Метафизическое искусство, по идее, как по отношению к своему творцу, так и по отношению к зрителю, должно быть практической формой метафизики. По определению Мамлеева, «тайный смысл высшего, метафизического искусства — в замене жертвенной, золо-

той короны монарха (короны, изливающей свет во внешнее), темной короной посвящения, короной абсолютного углубления»<sup>17</sup>. Отсюда искусство, не несущее света во внешнее, если предположить, что оно свой свет направляет во внутреннее, может своим адресатом иметь внутреннего зрителя, о котором внешний человек «в себе самом» может и не подозревать. Тогда если в основе метафизического искусства «должна лежать нестигаемая, чудовищная воля к трансцендентному»<sup>18</sup> и создатель произведения «должен стремиться быть трансцендентнее своих самых трансцендентных образов», то тот же путь должен пройти и зритель. Другими словами, чтобы увидеть Красоту или Безобразное иных начал, необходимо быть трансцендентнее их самих, то есть обладать запасом дистанции и свободы по отношению к ним.

Принимая духовную ситуацию «Последней Доктрины», современное метафизическое искусство, таким образом, необходимо окажется призывом в Бесконечную Ночь, «воронкой» в Бездну.

Работа «Метафизика и искусство» была написана автором еще в шестидесятые годы. «Последняя Доктрина» создавалась в семидесятых годах. Ее создателями были Ю.Мамлеев и Д.Гейдар, понимание которыми их собственного детища в дальнейшем разошлось. В работе «Судьба Бытия» Мамлеев представил свой вариант «Последней Доктрины». Поскольку указанное сочинение можно рассматривать как опыт современной метафизики, то мы попытались проследить возможности и цели, а также направленность современного искусства — или по крайней мере саму возможность данного рода искусства с точки зрения именно одного из вариантов метафизических прозрений современности.

Учитывая характер нашей работы, закончить ее мы хотим примером отечественной эзотерической литературы конца шестидесятых годов:

Я где-то тайно монголоид,  
хотя забит и съеден конь.  
Гримировать меня не стоит —  
сложите лучше, как гармонь.

Колдун приедет в красной кепи,  
в гармонь легко войдет игла,  
и полетим над чернью степи  
на крыльях черного орла.

Старик припомнит заклинанья,  
орел, как скрежет, кинет зов —

во тьме проступят очертанья  
умерших в криках городов.

Увижу в слабости минутной  
из дали будущих времен  
Руси веселой и беспутной  
последний выстраданный сон».

*В.Провоторов*

### **Литература**

1. Мир русской культуры (энциклопедический справочник). М., 1997.
2. Юнг К.Г. Человек и его символы. М., 1997.
3. Московский эзотерический сборник. М.: Терра, 1997.

### **Примечания**

- 1 Московский эзотерический сборник. М., 1997. С. 87.
- 2 Там же. С. 84.
- 3 Там же. С. 258.
- 4 Там же.
- 5 Там же. С. 84.
- 6 Там же. С. 85.
- 7 Там же. С. 90.
- 8 Там же. С. 88.
- 9 Там же. С. 89.
- 10 Там же.
- 11 Там же. С. 62.
- 12 Там же. С. 72 , 74.
- 13 Там же. С. 77.
- 14 Там же. С. 80.
- 15 Там же.
- 16 Там же. С. 83.
- 17 Московский эзотерический сборник. М., 1997. С. 91.
- 18 Там же.

## **Природа символа в русском искусстве (на материале русской литературы XIX в.)**

Специфика русской литературы заключается в ее глубочайшей символической, уходящей корнями в мифологизированную реальность. Природа символа лежит в природе докультурного образования **сторон**, особенностях национального характера, который формировался на срединной, темной точке пространства, распространяющей вокруг себя мощное харизматическое поле, которое не дает прорасти на своей почве ничему, что в ее харизму не входит. От этой темной точки исходит энергетический поток таинственных сил, которые делают сторону страной, самоуглубленной в себя, в свою неповторимую организацию. Россия — цивилизация, Китеж-град, миф о мистическом исчезновении которого повторяется уже несколько веков с одним и тем же сладким концом о появлении — пугающем, манящем, чудном, но неизменно призрачном, неуловимом, существующем где-то там, в некоем ином измерении, всегда и не с нами. Россия как цивилизация, может быть, иллюзия. Но именно в этой иллюзии, в ирреальном контексте существования Китеж-града внутри геополитического образования — страны, и заложена та неповторимость, та, быть может, страшная и трагическая особенность России, которая отделяет и отдаляет ее от всего остального культурного мира, то низводя ее до той самой темной точки пространства, то разгоняя до бесконечности Вселенной.

Россия-цивилизация существует в той реальности, которая мнится, кажется, и существование это абсолютно и безоговорочно, оно действительное и истинное; иррациональное, возможное, вероятное — прогрессивное качество для России. Все это вместе взятое, подпитанное иллюзиями воздушных замков, делает все запретное и

запредельное самым желаемым для народа этой страны, воплотившим свою мнимую цивилизацию в плоть и кровь культуры, внедрившим ее в государственность и раздающим в виде представления о себе гуманистическому Западу и вполне изолированному от него Востоку. Представлениями же об **ином** подпитывалась всегда и сама Россия. Петру I только казалось, что он прорубает окно в Европу для того, чтобы Россия поучилась у старушки уму-разуму: нет, Россия впитывала в себя лишь внешний, видимый уровень культуры, навешивая его на фасады питейных заведений, но писала «иностранец Василий Федоров» (Н.В.Гоголь «Мертвые души»), и вот в этом самом «Василии» она вся и была — в ней всегда оставалась ее первобытная, племенная косточка, замешанная на крови степных кочевников и поостывших от тяжелого наемного труда варягов. Россия впитала в себя и христианство, и коммунизм, переведя их очевидную универсальность в русло своей идолопоклоннической религиозности, ибо сознание русского народа никогда не отдалялось от деревянных идолов, усекновение голов которых лишь добавляло русским любовь и сострадание к ним, а следовательно, и еще большее идолопоклонство, не мешающее, однако, с фанатичной слезой умиляться горней чистоте проповедей Иисуса и скорбеть о его гибели. Впрочем, что им больше нравилось — умиляться или скорбеть — еще вопрос. Скорее второе, ибо скорбь о несправедливо убиенном рождала поступки, скрепленные самосознанием героического, богатырского, легендарного и пророческого.

Им было все равно, за что был распят Христос. Но идеи страдания, смерти от чьих-то рук, и как следствие — мстительная скорбь, им очень нравились. Скорбь взывала к жизни некие реалии, инстинктивно подсказываемые почвенной зависимостью, и на основании проповедей Христа русские выдумали себе бесконечное количество оригинальных оправданий своего бытия (оправданий или осознаний — здесь понятия смыкаются), которые, вписываясь в мифологическую реальность, приобрели вполне зримые очертания религиозного канона, оформляясь в искусные конструкции ортодоксального христианства. Впитала ли Россия в глубину своего этнического мировосприятия пророчества Запада и рай Востока или перевела их на язык своего религиозного сознания, в котором завязаны в единый узел множество этногеографических докультурных матриц-сознания<sup>1</sup>, позволивших ей уже на генетическом уровне обрести свою уникальность? Ведь эта самая уникальность еще до официального принятия христианства оказала колоссальное влияние на различные системы исторических пластов своей собственной куль-

туры, практически не вынося ее за пределы своей замкнутости и изолированности от всего остального культурного мира. Замкнутость мировосприятия и мироощущения, а следовательно, и выражения, всегда была в основе того, что могла рассказать о себе Россия миру.

Интересы русской литературы лежали именно в этих глубинных, почвенных началах, которые далеко не всегда совпадали с реальной обстановкой среды, заполненной уже застывшими мифологемами религиозных транскрипций, читаемых как основное в совокупности с основным.

Литература скрывала в себе те таинства сознания, которые преобразовывали иллюзорный мир в некие категории духовного мироздания, где грань между искусством слова и языком как таковым стиралась. Понятие же языка совершенно не отделимо от народной стихии, жизни, если можно так сказать, технической, бытовой так, что литература становилась синтезом почвенных и иллюзорных представлений, которые в уже готовой форме произведения воплощал все тот же миф, но уже более конкретный чем миф как всеобщность, как реальная сущность<sup>2</sup>.

Каждое произведение литературы посвящено какому-то малому количеству мифологических причин, вызвавших к жизни необходимость воспринимать их так или иначе. Более того, Россия как цивилизация рождала мифы о себе самой с завидным постоянством, и миф, проникая в сознание, выкристаллизовывался в нем в идеологию, в псевдореальность, которая подкреплялась неистовой символикой обольщающих вымыслов в кромешной тьме «низких истин». Существование в мифологической реальности рождало, с одной стороны, искусственность бытия, с другой — знаки его выражения, собственно искусство, и разница между той и другой формой реального бытия только в том, что искусство собирает мифическое в символы формальных констатаций фактов мифологизированной действительности, а искусственность, не замечая фактов бытия как миф, воспринимает их как единственно реально возможные, т.е. просто-напросто в мифе существует. Таким образом, сам миф в русской жизни — способ адекватной реакции человеческого сознания на среду обитания. Искусство же, литература в частности, лишь собирает последующий период работы сознания, который так или иначе выражается через образы материальных вещей, в нашей интерпретации — в произведениях литературы. Произведение, однако, не образ реального мира, не подобие его, а сотворенный миф мифа живого, органического, почвенного, оформление абстрактных ощущений во вполне конкретную динамику сущего, наделенную звучанием и обли-

ком. Получается так, что иллюзорна сама почва, на которой произрастает племенная бытийственность народа, она призрачна, пуста и темна, она — точка, черный провал, и осознание ее возможно только через иллюзию второго порядка — наделение пустот именами, физиологией произношения, цепью условных обозначений, за счет условности которых, собственно, и создается иллюзорность надпочвенных реальностей, тогда как сущностное, основное, точное находится в реальности третьей, не доступной ни слуху, ни глазу, в некоторых эзотерических плоскостях, которые, однако, угадываются в контурах сюжетных форм тех или иных видов искусства. Скрытые смыслы жизненных сущностей настолько мистичны и неуловимы для сознания, попавшего в лавину социально-психологических стереотипов, что при столкновении с ними сознание рефлекторно защищается от них их полным отторжением, но в таинственных глубинах трансцендентально-первобытного бытия они фиксируются, накапливаются и обретают магическую власть над здравым смыслом, используя его как возможность манипулировать сознанием как бы извне, из того самого неведомого бытия, о котором сознание знает и не знает одновременно. Нечистая сила, одним словом, или бес попутал. На самом же деле — это гигантский потенциал человеческой психики, действительно мощная сила, момент энергетического выброса бессознательного в сознание, предзнаменование, предпочтение бытия над небытием. На этих толчках неведомых космических глубин внутри человеческого тела, на этих вспышках чисто биологических озарений и строится вся классическая русская литература, которая как система представляет собой цепь порочных на первый взгляд мистификаций, одурманивающих своей грациозной словесной игрой, завязанной на языке как природной организации сознания, затягивающих в омут сомнений о себе самом, раздумьях о судьбах Родины и прочих высоких материях, подбрасывая нам проблемы героя, героического, а то и вовсе ввергая нас в изучение истории общества и общественных отношений. Русская литература — потребность мифологического сущего в точном и четком изображении себя, «нереальной» реальности, того, что есть и чего нет одновременно; проговаривание космической пустоты, сгустков ее несовершенств и пороков, ритуальное вымаливание себя до конца, до ломоты душевных суставов, прорывов из себя, из бессознательных, медитационных протуберанцев естества в мир холодной, переполненной вакуумом ненужных противоборств Вселенной. Душа живого существа выдыхает свое страстное тепло в вечную мерзлоту крошечной планеты под ласковым названием Земля, это выдыхание — жизнь плане-

ты, ее биохимическое насыщение; человек ищет равновесия между почвой и пустотой, ухватываясь за неразгаданную сущность, обращаясь к ней как к Богу, прося покоя и прощения за суету. И всяческую суету. В этих просьбах — заклинания, в заклинаниях — ритуал, в ритуале рождается религиозность как факт многократного повторения одного и того же в разных формах, а формы зависят от того, насколько близко почва расположена к пустоте, той, что зовется небесами. И чем чаще человек взывает к небесам, пытаясь сблизить их с землей, тем больше форм приобретает его религиозность, тем ярче и красочнее его мольбы, его попытки найти пути к вершинам, к высотам небес, к богам, тем щедрее его дары и фанатичнее вера, и мучительнее жертвоприношение. Искусство — одна из форм религиозного сознания, в русской религиозности во всяком случае, ибо на долю русского человека приходится слишком много попыток добраться до милосердного. Виды русского искусства — пути к Богу, все эти пути — иллюзорны, ибо иллюзорна любая цель как тщета, все пути — иррациональны, но желание дойти до вершин у русских столь велико, что, сцепив все свои заблуждения в энергию единого потока, они создали при посредстве иррационального свое искусство, в котором обнажили себя, раздели до прозрачности и призрачности. И оказались незащищенными от своей же мифологизированной действительности, пытаясь отгородиться от нее той реальностью, которая недоступна ничему объясняемому, рациональному; русская литература как факт религиозного сознания и есть один из ритуалов жертвоприношения мифическим богам, которым только и надо-то было, что снизойти с небес до земли и ощутить живое дыхание своей сердцевины. Все то, что условно обозначается в литературе как персонаж, или герой, или действующее лицо, есть символ сиюминутного прорыва «я» в мир грандиозного мифа. Где-то рядом, смыкаясь с героем, стоит символика иллюзий самоутверждения и притязаний на толкование мифического, столь явно именуемого Россией; что за миф? Планета в планете, географический разлом, мертвая точка мистического, вся культура которой — цепь мистификаций, парадоксально откровенных, не укладываемых в сознании — они идут из подсознания, «от живота», они не разгадываются.

Очевидно, это как раз то, что называется «загадкой русской души», но... Загадки нет, есть только иллюзия загадки, которая последовательно излагается литературой через фикции художественных образов, тогда как всей сутью своей несет величайшее откровение — слово — самую труднодостижимую сущность мира. Мистическое столкновение бессловесного духа со своим собственным звучанием,

т.е. словом — это, пожалуй, действительно тайна<sup>3</sup>. Момент столкновения интимен, его невероятно трудно воспроизвести, но он есть, он краток, но силен; более того, этот момент животрепещущ и сладок, он отделяет душу от тела и дух от плоти. И это отделение столь явно, столь искренне, столь правдиво, что его вполне можно считать запредельным. Запредельное символизируется обозначениями из мира традиционных, обрядовых сущностей, называется, именуется и сублимируется в стройный и связанный схематический канон сначала языковой, а потом и речевой культуры. Но весь этот процесс базируется на сложнейшей внутренней драме самого момента отторжения души от тела, и именно поэтому все ступени формирования символов для обозначения душевных импульсов и динамики их мобилизации в речевую практику имеют в своей основе не знаково-номинативные завязки, а метафорические, имеющие выход на миф. В слово о сущности, о мистическом толковании души, существующей только в короткий миг связи бессознательного с сознанием, изначально заложена драматургия как взаимоотношение того, что уже есть с тем, что есть на самом деле, то есть диалог мира «я» с миром мифа. Слово, способное передать эту таинственную связь, обладает почти магическим свойством — оно трансформируется в искусство целостных форм, символически обозначающих связь явления с его образом. Слово в системе целостных форм не номинативно, а информативно, оно воспроизводит довольно трудоемкий процесс связи души с неведомыми сущностями разнообразных явлений и, что наиболее сложно, с их мнимостью, т.е. образами. Может быть, поэтому на Руси слово всегда было почти божественным еще с «доклассических», фольклорных и культово-обрядовых времен, так как фиксировало в едином символе откровения либо вероломно-византийского великолепия мифа, либо его же колдовскую языческую гульбу, обволакивая мотивы своих исповеданий иллюзией героя, которого в русской литературе **нет** вообще. Как, впрочем, и фабулы, т.е. событийной канвы произведения, и вся его смысловая экспрессия завязана на сюжетный ход, словесную динамику, которая фиксирует разнообразное количество знаков в **образ**. Образ — тот **прием** искусства<sup>4</sup>, при помощи которого мы узнаем о нечто или некто, о чем-то, что есть сущность, и о которой мы можем узнать только через фикцию. Русская литература говорит о сущностях эзотерических, глубинных, нематериальных, она фиксирует надреальный, надпочвенный мир условностями, суть символами, и ей даже не всегда важно, насколько совпадает первое понятие со вторым, смысл с его знаком; в результате символ может быть наделен различным коли-

чеством нюансов, так или иначе подкрепленных новыми знаками или условными обозначениями — формирование выражения смысла многоэтапно, метафорично. Доступность метафоры зависит уже от искусства художника найти связь символических обозначений внутри метафорической конструкции, ибо она изначально складывается из мифа и ощущения его сознанием.

Итак, русская литература не имеет ни фабулы, ни героя, но имеет внутреннюю динамику словесного ряда и неограниченное количество форм, через которые и достигается эффект законченной воплощенности неких знаковых конструкций в цельное произведение, вещь. Вещь, в которой сокрыта тайна драмы первосущности, ее проявление через слово, делает литературу системой символов, которые, в свою очередь, мифологизируют действительность почвенную и надпочвенную, культурную<sup>5</sup>. Знаки, обусловленные бессловесными началами почвенных предметов, сами по себе примитивны, и только в системе связанных друг с другом концов проясняются как символы, разумеющие вполне конкретную, реальную подоснову того, что обозначают. Символ очень конкретен, он очень точно называет предмет, но данный не в простом обозначении, а как явление, то есть в связи с другими обозначенными предметами, т.к. явление возможно только как логическая связь знаков предметных сущностей. Поскольку символ вмещает в себя некоторое количество знаков, которые связаны между собой в явления, имеющие неограниченные возможности трактовки, то символика становится обширной, число тропов, исходящих от единого имени предмета, уходит в бесконечность, и одна-единственная сущность может мифологизироваться столь же бесконечным количеством троповых знаков, обретать самостоятельность, проявляющую все новое количество тропов. Миф становится той самой реальностью, которую только и способно воспринимать сознание. Миф — культурная реальность метафорических систем, в основе которых лежат сконцентрированные в символы знаки почвенных вещей. Метафора — словесный ряд невообразимых модификаций простейших знаков, различная интерпретация которых для сознания настолько все-таки неприемлема, что вполне допускает само явление метафоры как мистическое, невозможное, ирреальное. Символ, выстраивающий сущность как метафору, загоняет представление о ней в подсознание, и остается в нем как возможное, допустимое или единственное. Таким образом, миф — это система метафор, окрепших в подсознании как сущности, как всеобщности различных начал бытия, как основа основ мира личностного и внеличного, связь которых все-таки конечна, то есть име-

ет единое начало. Объяснение этой связи и есть мистическое, ирреальное, но... подлинное, хотя и имеющее опять-таки бесконечное количество возможностей в мире надличностном, как бы последующем для сознания, т.е. непосредственное в осознании глубинных смыслов через символику ощущаемых подсознанием сущностей, через символику их обозначения, через гармонию пластических их воплощений, будь то музыкальные или живописные абстракции, будь то словесная грациозность. Литература, словесный ряд, сюжетный ход — перевоплощение простейших знаков до высот надличностной, надреальной сущности, ничто иное, как цепь развернутых мистификаций невозможного, то есть откровения, которые доходят до сознания через словесную игру, разгадать которую можно только тогда, когда в этой игре принимает участие та точка внутреннего мира, в которой сознание пересекается с подсознанием, и от которой берет разбег трансцендентальное. Литературные мистификации посредством символов представляют знаки проименованных основ трансцендентального, магически выбрасывающих из себя ту самую «нечистую силу», глубину откровений, попутанную бесом исповедальных объяснений простейших, почвенных вещей. Слово — излет благодарений природы себе самой за способность души оторваться от тела и изобразить его лоно и парение над ним.

Мы попытаемся представить некоторое подобие схемы различных типов мистификаций, где сами понятия «тип», «типы» весьма условны, ибо все они так или иначе самостоятельны и имеют глубокую связь лишь в системе явлений историко-временного характера.

**МИСТИФИКАЦИЯ ПЕРВОГО ПОРЯДКА**, или первого типа, берет начало от грибоедовского «Горя от ума», и заложена она уже в том, что жанр комедийного сценического воплощения драмы предполагает отделение истинного от ложного, так что сцена представляет собой лишь иллюстрацию неких кульминационных моментов реальности надличностного бытия, бутафорию мнений, сомнений во вполне допустимых чувственно-ограниченных пределах, изолированных друг от друга условностями коммуникативно-словесной игры. Драма на сцене — это одно, драматургия действия совершенно другое. Драматургия действия личности и взаимодействия личностей на сцену не выносятся никогда: сцена преподносит текст, искусство, речевую и культовую поэтику; за сценой идет совершенно иное действие — взаимодействие личности с миром «я» и «вне меня», в мире тропа, иносказания, иносмысла «меня»; за сценой важен подтекст, в котором и происходит развитие драматургического действия как такового — взаимодействия, которое, в свою очередь, и будет

играть приоритетную роль в развитии драматического сюжета — через символику обнаженных смыслов, через логику их тонической и ритмической организации, через точки их пересечений в моменты самораскрывающихся коллизий — это самые тяжелые, самые напряженные моменты драмы, когда конкретный персонаж воздействует на реальность оголенным нервом абсурдного для сцены автоматизма, актом бессознательного, восходящем на рубеж подсознания в едином рывке к какому-то озарению. Миг этой коллизии настолько краток, что его никак невозможно зафиксировать, но он запоминается как жест, вздох, эмоция. Он отпечатывается в глазах. И это запредельный фон подтекста, драматургия, чувственный мир сценического действия, который разбивает иллюзию великолепия подмостков до мистического опустошения, до таинства неведомых опор, сущности, которая где-то витает, но ее нет.

Мистификацию грибоедовского уровня можно, пожалуй, обозначить как **персонификацию** неких идей, исходящих от сущностных начал национального характера и национального бытия таинственной цивилизации Китеж-града.

Глупый Чацкий воображения воздействует на психологический аспект взаимодействия настолько дурно, нелепо и зависимо-рефлекторно, что его бесконечное желание выговориться в пустоту порождает вокруг него невидимое, но вполне ощущаемое и отчетливо предполагаемое — не умен. И очень не умен! Зеленый юнец, фонтанирующий идеями свободомыслия и словоблудия, невоспитанный ученик, прадедушка Пети Трофимова, не умеющий слушать, отупляющий всех амбицией своего речевого потока, человек-монолог, без всякой надобности ошарашивающий дом благочестивого Фамусова неуклюжей архаикой шума — «шумим, братец, шумим!». Сумасшедшим его объявляют только потому, чтобы отделаться от него, что все, в том числе Софья, и пустившая слух о его невменяемости, испытывают некоторую неловкость за него, укол совести — не доглядели! Чацкий по наивности думает, что метать бисер перед свиньями не надобно, а на самом деле свиней-то нет, только бисер. Что-то он разговорился, приехав в Москву с корабля на бал, где все сбалансировано — оркестр, музыка и пары — а он со своей корабельной лексикой, не причастившись, не просветлев? По молодости своей Чацкий уверен, что в начале было слово. Не слово было — Бог. И создал слово как знак себя, как символ имени, как дух своего бытия. В слове сокрыто его дыхание. Чацкий не ведал, что мистификатор Грибоедов восхищается отнюдь не им, а... Фамусовым. Он ему ближе, он — его мысль, за фамилией «Фамусов» стоит его представление

о мнимом и явном: фам, фама, фам-усов — это молва. В комедии это молва о том, «что есть истина» и «что есть истина?». То, что проговаривается, или то, что создается действием и взаимодействием личностных начал на уровне внутреннего, сокрытого, сокровенного? И дело вовсе не в Чацком как таковом, а в Чацком как символе, который характеризует цепь ложных установок на идеологическое пространство, навязываемое обществу извне, с корабля — балу; здесь государственный чиновник, дипломат Грибоедов, по духу шляхтич и по крови славянин, всей своей генетикой как черт от ладана, подспудно, бессознательно шарахается от этого корабля, пришедшего с неведомых берегов, от праведности его команды, его строя, его системы точных и цельных кабинетных установок; он бежит от грубости чужого суждения, потому что есть свое, московское, фамусовское, нагруженное, нагруженное глупой целью условных предреканий — «попал или хотел попасть?» Что молвила толпа родного московского люда, мозговы, болотного, потопного града? Свою дичь, свою традицию, свое почвенное несовершенство, свой этнический, докультурный протокол, — «он карбонарий!» Жаль Чацкого! Нравится ему быть одним из всех, одиноким охотником, гореть свободой, но... Слишком все красиво, а потому не звучит ни в самом Чацком, ни в сердцах соплеменников, сородичей и вроде бы возлюбленной Софьи. Глуп, глуп, не умен. А вот Грибоедов, заметил Пушкин, умен несомненно. Что говорит молва, то отзывается в сердце. Надличностный, надреальный мир дремучим лесом волшебной русской сказки давит внутреннюю самоорганизацию человека: ищи его потом в некотором царстве, разбивая по дороге железные сапоги. Не найдешь — навсегда потеряешь, как теряется неповторимость **стороны**, еще не страны, когда волоком дотаскивают до нее корабли, чадающие угаром самоутверждения.

Чацкий как художественный образ та самая фикция, которая представляет игровой момент, иллюзорный; это забава, вокруг которой кипит вакханалия драматического карнавала, комедия, шквал масок<sup>6</sup>. Чацкий как символ, как мистическое начало, несет свой смысл — чужак, пришелец, чужое слово, чужой Бог. Ирония фраз вроде «ведь нынче любят бессловесных» не столь очевидна, как кажется на первый взгляд. Ирония иллюзорна, фраза карнавальна — русская почва взращивает только то, что рождает сама. Она груба, как Скалозуб, она нема, как Молчалин, она холодна, как Софья, и плутовата, как Лизанька, но она — такая. Да, Загорецкий и Репетилов на ней возможны. Но невозможно их слово — оно будет фальшивым. Туман грибоедовского шаржа вовлек и Пушкина вместе с

гнездами «Маленьких трагедий», и Достоевского с откровением «Братьев Карамазовых», один из которых, Алеша, откровение знобящее, анатомическое, без покрова, без кожи. Если отец Карамазов, злой и сентиментальный, чистая фикция образа, то **трое** его сыновей да байстрюк Смердяков вообще не имеют статуса «художественный образ», они в таком статусе не существуют вообще; это кальки трансцендентального, магические толчки подсознания в тот момент своего дыхания, когда подсознание **переступает** порог дозволенных ему границ.

Этот тип мистического в рамках художественного произведения весьма обширен, и, конечно, не исчерпывается названными художниками. Но постольку, поскольку это именно тип, мы представляем его в универсальной форме интерпретации — разбросе мнений на сомнения и метафизику бытия, на утверждение первооснов через искусство, через слово как божественную, ирреальную сущность, которое стало для русских притчей во языцех, что приблизительно означает «слово этноса». Это звук земли, тайна пространства, голос души и тела. Горе от ума — низведение рационального до невозможности на этой и только этой земле, живущей не по правилам заданного кем-то бытия, а по самым что ни на есть своим — реальным, сущностным, почвенным, первобытным.

**МИСТИФИКАЦИЯ ВТОРОГО ПОРЯДКА. НИРВАНИЧЕСКАЯ.** Одна из самых темных и загадочных мистификаций русской литературы — явление Лермонтова. Войдя в мистерии пушкинских обманчиво-правдоподобных повестей англо-европейским отшельником, «другим» Байроном, он озадачил однолинейность литературной критики Востоком своего замкнутого иррационализма, где все было красиво, но непонятно, слишком тонко и призрачно, хотя и лежало на поверхности как смерть поэта. Почти подросток, максималист, взращенный на хлебах «Повестей **покойного** Ивана Петровича Белкина», которыми Пушкин открыл официальный путь ко всякой чертовщине в русской литературе, Лермонтов, несмотря на свой юный возраст, пожалуй, быстрее самого Пушкина ощутил иллюзорность реального, надличностного мира, время которого исчисляется зеркальным отражением события в пространстве исторического времени<sup>7</sup>. Он уловил в **зазеркальном** пространстве истории образ сомнений о чем-то важном, что Пушкин подсказал ему, а потом испугался, застыл, увяз в простоте и доступности сиюминутной догадки. Лермонтов прочитал в подсознании всего два слова — «мнение» и «образ», и на них построил всю систему своих художественных воплощений человеческой природы; все его воплощения — дух изгнания, демон разрушения человеческих пределов, человек Лер-

монтова бесконечен, он, если следовать Мережковскому, сверхчеловек, но это не совсем верно, ибо Лермонтов слишком откровенно заземляет своего человека, демона, поверженного во врубелевском варианте прочтения, он погружает своего пока еще пушкинского героя в «холодный кипяток нарзана», но в этом кипятке он озаряет свою душу гениальным пророчеством о бессилии разорвать связь изгнанного духа с вечностью, он начинает понимать, что дух и вечность — одно и то же, что они есть единый знак, единая суть, которую надо найти путем, может быть, непростым, потому что в этом пути нет трех дорог, нет развилки, нет перекрестка: есть прямая связь между небом и землей, между водой и бурей... Тут появляется главный герой лермонтовской мистификации — «как-будто». Да, именно так в бесфабульных художествах Лермонтова обозначается начало всех его сюжетных вариантов прояснения сущности человеческой приземленности при одновременности полета, именно отсюда недопонимание критикой лермонтовской нервозности и надделение этой простительной патологии категорией трагического сверхчеловечества и демонических сил. Задавленный пушкинским пророком и нерукотворным памятником, Лермонтов наперекор своему внутреннему миру решил, что человек — Бог, и нет ничего, кроме Бога, и нет Бога, кроме Бога, что человек повелевает миром... Каким? Тем, что «ищет он в стране далекой, что кинул он в краю родном?» Подсознание дает толчок еще неискушенному мнению покойного Белкина Лермонтову, что искать в мире нечего, в том мире, который все равно не видно **вне** своего собственного мира, и все упования на морскую даль как на прекрасное — суета, раздача себя на зазеркалье, на **образы** играющих волн и свистящих ветров, бури страстей, надрыва... как, будто... «Как-будто в бурях есть покой». Так вот что сидело в голове грустного ребенка. Мцыри села Горюхина, гонимого миром странника — покой. Нирваническое начертание покоя как откровения рвалось наружу, Лермонтов уже не сомневался, что мир вокруг человека не колыбельная песня, не зло без наслажденья, не упованье, не любовь. Мира вне человека не существует, как не существует никакого пророка, кроме покойного Ивана Петровича Белкина. Мир ведом только тогда, когда ведом покой, отрешение от тревог и битв, погружение в холодный кипяток нарзана, в точку мгновенного самоощущения себя единственной небесной сферой, внутри которой и происходят все события, связывающие внутренний мир с его озарениями вовне. Лермонтов называет это озарение «небом полуночи», темным небом небытия, по которому пролетает ангел. Полночь, темнота, шелест ангельских крыльев — нирвана лермонтовского вос-

торга и Востока, и одновременно его кошуновенная близость к этническому исламу, допророческому, до-магометанскому, до «ла илла Алла» Магомета, возвестившего близкое Лермонтову «нет Бога, кроме Бога» — полная изоляция первобытности человеческого небытия (или бытия внутри себя, немислимого для видимого мира) от бытия в пределах брениости и пространственных пустот. «Как-будто» лермонтовского поиска покоя, погружение в неведомую сущность, в предел между бытием-небытием трансформируется в зрелое размышление о бытии в среде социально-психологических отношений, в коммуникативно-словесные отношения, он нащупывает возможности диалога между «я» не «я», «я»-«мир», «я» в мифе или «я» — это и есть миф? Конечно, этот диалог драматичен. Конечно, в основе его словесного выражения лежит искусство драмы воспроизводить противоречие между потусторонностью себя и себя уже вне себя, в маргинальность духа изгнанного и духа единого, без этой надуманной исключительности изгнанием, изгойством Мцыри: нет духа кроме духа, он един, он негленен, в нем нет брениости. Дух — это покой человеческого рассудка даже в беспощадной сфере социальной действительности, отрешение от суеты, проникновение в мистику психофизиологических сопричастностей, соприкосновений душа—тело в моменты оглушительно-ясных озарений и прозрений маленького слепка вселенной — человека. Лермонтовская нирвана по природе та же, что успокоила Будду уже тогда, когда он сидел под деревом, сведя худые ноги в подобие калачика, прогревая затекающие пальцы самовнушением «мне удобно и тепло, а все остальное мне только кажется». Полная и чистая изоляция от фантазмагорий рациональной реальности, предощущение, первородная непорочность. Но как коммуникативная сущность подобная изоляция не просто невозможна — она драматически невозможна, она запредельна, как те самые повести, которые рассказывал **покойный** пушкинский Белкин. О чем мог рассказать покойный? Ни о чем. Все, что будет вложено в уста покойного, будет ложно, иллюзорно, будет вымыслом, ширмой, прикрытием — либо страшно, либо слишком откровенно. Пушкин нашел путь воспроизведения сумасшедшинки озарений через ту реальность, которая мнится, кажется **в образе** того или иного героя, и неважно, кем он будет — **медным** всадником, с которым в отчаянии разговаривает скорбный главою Евгений, **каменным** гостем или покойным Белкиным. Важно то, что образ, представленный в форме словесной игры, ложен. Истина лежит за пределами образа, глубже; образ мнится, он коммуникативен, он завязан на отношении слова-номинанта и слова-символа, мнящегося так ли или так ли, он под-

вержен вариативности мифологического разума и еще более иллюзорен именно потому, что как линия, напрямую связывающая мир внутреннего небытия с бытием внешним, образ воспринимается как основа словотворческой фантазмагии, высокого обмана, тогда как истина — тьма, ее необходимо освещать. Лермонтов очень точно понял гениальность пушкинской находки — говорить просто и ясно, через высокий и воспитанный слог о вещах для человека туманных, мистических, запутанных, но столь необходимых тому, кто ощущает в себе стремление к вечному покою.

Лермонтов не оступился, не споткнулся на глобальности проблемы вечной сущности, когда «как-будто» заменил вполне конкретным героем, и не просто героем, а «нашего времени», сужая границы собственных размышлений над проблемами бытия до классического жанра социально-бытовой драмы, столь распространенной в Западной Европе и еще совершенно неразвитой в России даже в чисто формальном отношении, так как вся долермонтовская литература, включая и Пушкина, не утруждала себя канонизацией искусства в рамки романно-эпического повествования. И этот парадокс, основанный на эпической устремленности всей русской мифологии, начиная со «Слова о полку Игореве» и заканчивая глубочайшим историзмом пушкинской «Капитанской дочки», никак не мог дорасти до канонического романа, ибо устремленность к мифу в русской литературе, к его праведному волшебству была много сильнее, чем желание замкнуть эпическое в границы реального жанра. Лермонтов разрешил этот парадокс. При всей колоссальной потенции своих грандиозных самопогружений в недра мифологического небытия он вынес мир человека, причем мир как вселенную, а не как мир личности, в субординационный мир социально-психологической типологизации, выдумал фабулу, дал географию, любимый им Кавказ, сомкнул сюжет со стилистикой, свойственной уже ставшей классической русской литературе художником, показавшим бытие как историческое время на определенном пространственно-временном промежутке. Его Печорин, конечно, тоже «покойный», тоже обман зрения, круг бытия, который неумолимо вторгается в сферу этих самых пространственно-временных констатаций вселенской самоорганизации, но именно через него как образ, передающий невидимые связи мира «я» с миром мифа, унифицируется информация о единстве мира, о едином духе, о связи души и тела, земли и неба. Моменты отделения души — это весь Печорин, которого звали Григорий Александрович, т.е. к началу повествования он был **покойным**. Отлетевшая душа, таинственная сущность, вышедшая за пределы

мирской суеты и устремившаяся туда, где царствует божественный дух — к вершинам Кавказских гор и полумесяцам мечетей. Интересно и то, как Лермонтов построил свой роман. Он начинается с конца, с последних действий Печорина, в середине повествования — формальное начало действия романа, затем последовательное продолжение, а в конце всего повествования, в фатальном конце, описывается случай, который произошел в реальном времени именно в конце романа, но по построению — в начале. Роман построен по принципу концентрических кругов, где время ограничивается конкретным поступком, действием, оно не течет в хронологическом порядке числовой зависимости, оно зависит от душевных импульсов и толчков движения духа, который мечется, ищет выхода из себя, ищет покоя. Посмотрите, как убийственно холоден Печорин по ходу романа, как страстно и одновременно странно он пытается любить женщин, и при этом остается абсолютно равнодушным к их страданиям и самоотречениям. Во имя чего? Почему? Чтобы попытаться поймать, уловить движения своих душевных прорывов, никак не поддающихся стабильному Хроносу, числу. Дух — чудо, у которого нет временных границ, кроме одной — вечной. Самоконтроль Печорина над самим собой приводит к весьма печальным последствиям — мир вокруг него рушится, окружающие его люди тают, как восковые фигуры: Максим Максимыч глубоко обижен, Бэла умирает, Казбич уходит в бега, Азамат умыкает коня... Все аномально, все тонко и рвется, будто какие-то видимые вещи остаются для Печорина скрытыми как глаза юного контрабандиста бельмами («Тамань»); Печорин не уживается в мире видимых сущностей, он слишком погружен в холодный кипяток внутреннего источника — нарзана, он — один, один. Сферы концентрических кругов внутри повествования выглядят как логическое замыкание внутреннего мира в любое время и в любом месте, как единственно возможное единение себя с пустотой, за которой нет кошмара суеты, иллюзий чужого узнавания, бури чужих страстей. Лермонтов хорошо ощущал единичность души в мирской суете, он развел понятие абсолютного бытия с понятием мифологической всеобщности и подарил свои круги всей дальнейшей литературе, которая продолжила цепь его мистификаций. По сути, Лермонтов оставался единственным во всем XIX веке, представившим мистификацию чисто нирванического порядка. Но тем не менее к нему некоторым образом примыкает Гоголь в беспробудном сонмище мертвых душ. Его мистификации ТРЕТЬЕГО ПОРЯДКА, которые условно можно обозначить как МИСТИФИКАЦИИ НИРВАНИЧЕСКОГО КОЛЛАПСА.

От Лермонтова к Гоголю перешел круг, в который заключается мир личности, огражденный меловой чертой от внешнего мира. Личность ограждает себя, самосохраняет от мира вне себя, условного, непонятого, предрассудки которого угрожающе воздействуют на таинство психеи и рвут ее на части, покрывая голову Хомы Брута ранней сединой. Именно образом бурсака Хомы Гоголь явил миру символ неминуемой гибели существа, неприемлющего законы пусть кошмарного, но существующего всегда мира вне личности. Необходимость попытки присоединения себя-в-себе к миру мифа становится Гоголю очевидной. Не единожды он заставляет Хому читать заклинания, молиться, не пускать в свой хрупкий огородец нечистую силу, мертвую панночку и прочую чертовщину, но воздействие на все его существо чужеродного настолько сильно, что совершенно понятно — оно его раздавит. Круг бытия вне личности — оргическое столпотворение бесконечного, которое также бесконечно, как мир небытия, мир трансцендентального, бесконечно-конечного. Глубинная сущность неведома, но она есть, ее существование и догадки о ней разделяют бесовские пляски, путь длиною в жизнь: от брэнности до покоя. Миновать смертоносную стезю — жизнь — на пути к покою невозможно, потому что есть соблазн (все-таки он есть) вкусить падение небес на землю, и дать ему имя греха и насладиться им, сгореть до седины, до пепла, но познать, что это было. Жизнь, по Гоголю, ступени к покою, который всегда впереди, и брэнна плоть, не ведавшая его, и брэнна душа, не летящая к нему, не стремившаяся к суете. И всяческой суете. Внешний мир давит душу искушением своего познания, надламывая ее призрачностью возвышенным и прекрасным, душа забывает о стремлении к покою и гибнет, гибнет на пути к нему, задохнувшись в возвышающем обмане воздушных замков Манилова, захлопывая Павла Ивановича Чичикова в корбочку временных сопричастностей с мечтой. Мертвые души, мертвые души... Тройка коней да пыльная бричка с крытым верхом, похожая на табакерку, стремится в высоту, наверное, к покою, который всегда впереди, но именно **всегда** — его, быть может, и не существует. Что было ясно Лермонтову — самопогружение в покой невозможно и возможно одновременно, он есть, он где-то прячется в горах, между вершин, среди чеченских пуль, то Гоголю было неясно совсем — а есть ли то, во что можно погрузиться? Откуда знает Чичиков, что покой есть? Куда он все время едет? Почему? И почему его кучер все время приезжает не туда? Искрометный и предприимчивый Чичиков гонит тройку коней к своему благосостоянию, у него есть надежда на приобретение своего поместья, на свой покой, но отчего-то

он сразу спотыкается о несодействие своему предприятию всех тех, к кому обращается с формальным предложением о покупке списков умерших крепостных, которые бы позволили ему по закону числиться помещиком. Кучер Чичикова, Селифан, домчал его до Коробочки, и коробочка сразу захлопнулась, низводя мечту о покое в недосыгаемые глубины непонятого Чичикову образу жизни, где блины с припекой, перины взбиты, пенька продается, а умершие, существующие в списках в виде фамилий, — нет. Нельзя иметь покойных? Пока ты жив и стремишься к тишине, ты суетен и беспокоен в своем стремлении. И нет ничего, что бы позволило тебе почувствовать, что покой в тебе, что ты его вкусил. Вся вера в покой, все его обретение в том виде, как представлял его Гоголь, предопределяя неисповедимый путь своего любимого героя, Чичикова, человека нежного и ранимого, хоть и выглядевшего таким плутом с чертовщинкой, была похожа на храм Николы на Недотычках, и вся правда заключалась в том, что покоя — нет, он всегда впереди. Попав в Коробочкин предел, Чичиков потерял знамение небес, слишком поздно поняв, что свершилось самое страшное, о чем он и не помышлял — его путь к покою обречен, ибо мечта корыстна, и взимает с него плату наличием в его земном бытии суррогата Ноздрев-Манилов-Собакевич-Плюшкин. Этот суррогат есть символ естественных препон. Гордиев узел противоречий рассудка и неясной сущности, обязательных условностей надличностного бытия и самой личности, личины души. Гоголь очень внимателен к портретам обозначенных персонажей, скрупулезен в описании интерьеров их жилищ, всей бесовщины их окружения: в лице лежит печать их душ, в жилищах — их земных пристрастий. И все это вместе взятое — искус, соблазн купить у них их покойников, их успение, их отождествленность с породой, стулья Собакевича, его скворца, словно говорившего: «И я тоже Собакевич!». Мир чужих сущностей, застарелых, как ликерчик Плюшкина, совсем не мольеровского скупого, прорехи на человечестве, дыры, призрака страсти, которая все сметает на своем пути, о которой мужики говорят: «Наш рыболов пошел», тянушей в дом (или домовину?) все, вплоть до старого ведра. В-плоть. В-плоть, туда, где гнездится душа, майский день, именины сердца. Жажда Плюшкина, раба страсти — грех, на котором построен тот самый Храм на Недотычках, храм скорби и знаков мирской суеты, убежище для мертвых душ, которые обретали покой через вещный мир. Сладкая дымка маниловских сигарок, затянувшиеся поцелуи с женой и простые русские щи от чистого сердца — та же призрачность его мостов, соединяющих его грезу о государе все с тем же Храмом, меловым кругом

Хомы Брута, за которым стоит призрак с тяжелыми веками, ангел, слетевший с древа сладострастия и искушения. Нельзя обрести покой, не отдав прелестей того, что дал Бог. А прелести убивают, маня музыкой ноздревской шарманки и таинственным поскрипыванием колеса, катящимся до... Только разметав ходом железных коней пыль земных обязанностей, герой Гоголя может обрести покой. Там, за девятью кругами ада, которые миновать Чичикову не дано: он был захлопнут коробочкой, его манила, подхлестывала дорога к покою, и он все тянулся к нему, вдыхая сонм Млечного пути, а почва не пускала его в полет, покрывая начищенный чичиковский сапог зловонной грязью губернских городов. Получается, что унтер-офицерская вдова («Ревизор») и впрямь сама себя высекла. Грибоедовская формула «шел в комнату — попал в другую» — извечный парадокс российской драмы, сломал мечты Павла Ивановича, он увяз в кошмаре адских кругов губерний и уездов, в иллюзиях мостов, по которым будто бы можно выбраться в далеко — в свой собственный мир ограниченной усадьбы, где нет душераздирающих воплей Ноздрева «ату его!», и все молчит, ибо крепостные Чичикова — покойники. И он один. Нет, Гоголь не верил, что земная жизнь возможна как средство обретения покоя. Земная жизнь — синдром унтер-офицерской вдовы, от нее нельзя отгородиться, пусть она вся из грехов и пороков. Поэтому храм — он именно таков, каким изобразил его Гоголь: «недо»-. А покой — это недостижимая сущность, она из мистических озарений, столпотворений души и разума, дух, слепленный Вселенной из человека. Гоголь отпустил Чичикова в небеса. Он обрек его на вечную скачку на тройке коней, вдохнувших в свой взлет земную пыль и свод небес — собор пространств, в котором нет ничего, кроме гулкового эха мертвых душ. Гоголь умирал. Он умирал сознательно, он звал смерть, чтобы уединиться с миром, в соплях которого лишь бездыханное тело и тишина.

Но вместе с Чичиковым, набивающим шишки в своей бричке, ведомой невзрачным и совершенно не поддающимся описанию Селифаном, Гоголь пустил в небеса то, что по законам художественной литературы вообрал в себя Чичиков как тип, воплощающий символ вечного, единоутробного с планетой движения понятийного образования «Русь», ибо как образ Чичиков сфальсифицирован, и работает этот образ на изображение мифических черт, типов национального характера, который Гоголь в конце концов обозначил как «птицу-тройку» и бросил на расхлябанные тракты гигантского государственного образования, имя которому Россия. Вся динамика развития образа в поэме о государстве есть символ, характеризующий, обо-

значающий, называющий механизмы государственного устройства, существующие как бы независимо от того, ради чего они были созданы — воссоединения в некий монолит нескончаемой равнины, имеющей географическую почву и размытое небо духа, одухотворения Китеж-града и придания ему зримых контуров железной державы. Каждый конкретный образ поэмы — некий свод условных описаний того, что составляет Россию как плоть и как дух; дух един, он выше собора, он выше храма, и плоть не отделима от духа, она его выражает, показывает. Символы объединяют в себе логическую цепь разнообразных сущностей, давая их в едином знаке сущего и образа. Гоголь наделил Чичикова самыми приметными, самыми универсальными чертами национального духа, который, собственно, и есть то, что одно на всех, как сапоги, стоящие в доме Плюшкина, и которые надевает всякий из дворян, кто в дом входит. Мир на всех один, утверждает Гоголь, в данном случае мир Руси и России, и Ноздревская псарня, и Плюшкинская ворожба над кашей из людской, и маниловские посланники, и Феодулия Ивановна, дородная жена Собакевича, пинающая его ногой в супружеской постели — суть символы стороны, еще не страны, которая предстанет перед глазами тогда, когда Гоголь пропустит через их символику Павла Ивановича Чичикова, фокусирующего всю безбрежность народного духа в свою означенность и обозначенность. Дух государства, страны, которой уступают дорогу другие страны и государства, не ведая его, не страдая с ним и не восхищаясь, Гоголь постиг до конца. И постижение его смысла, «степной» сущности, покоя, который всегда впереди, остановил его дыхание. Гоголь сгорел как утопия последнего тома «Мертвых душ», так и не изведав погружение в покой.

И, наконец, МИСТИФИКАЦИИ ЧЕТВЕРТОГО ПОРЯДКА, подаренные Гоголем еще при жизни, и все-таки после нее Салтыкову-Щедрину: АБСУРДНЫЕ. Которые государственный служащий, губернатор Салтыков-Щедрин нашел где-то в омутах, среди премудрых пескарей, в Пошехонской старине, в черноземе выморенных поместий господ Головлевых.

Все произведения Щедрина пронизаны атмосферой абсурда, которая сформировалась из установок сознания на ложь, на мнимую реальность, на изобретение таких форм бытия, которые противоречат нормам мифологической заданности, устоявшимся в сознании в виде своеобразных законов этики, морали, процессуально-юридических отношений и т.д. Сознание переживает мифическое, перерождает его и перевоплощает в угоду прихоти страстей, жажды господства над себе подобными, организовывая тем самым уровень ми-

фического как побочный, как специфическую культурную среду с **иньми**, нежели в мифическом, смыслами и их характеристиками. Абсурд как мнимая реальность — исход рассудка в астрал бессознательного, которое становится вседозволяющей явью, его вызывают, усиливают, лелеют как затуманенную сном обжигающую струю адреналина, культивируют в абсолюте, наслаждаясь пороком агрессивности пусть даже в форме словесности, монотонного монолога, государственного указа или тотальной реформации городских финансов.

Все действующие лица Щедрина — душевнобольные. Не сошедшие с ума, а именно больные душой, затертой маревом сновидений и доведенной сладостью памяти о них до сознания. У сна больше возможностей, чем у бодрости, душа теряется: там было, а здесь нет. Почему? Сознание нацелено на разрешение противоречия о возможном **там** и невозможном **здесь**, но ведь запретный плод сладок — не это ли пророчили человеческой природе библейские сказки, ставя запрет на искушение, тем самым грубо вторгаясь самим фактом запрета не только в психические, но и соматические недра человека, доводя его рассудок до исступленного любопытства, до беспамятства, до потери сознания.

Начиная «Историю одного города», Щедрин считал необходимым отгородиться от своих собственных наблюдений за действиями своих персонажей замечательной страничкой, названной «От издателя», где отмечает, что все описываемое исходит из материалов достоверных и правдоподобных, т.е. он ничего не придумал, не добавил и не вообразил, все так и было. А как было?

А было все вокруг родимой стороны как город Глупов, которого не было никогда, а был лишь дух его, ухоженный и обихожный городскими градоначальниками. То есть властью над нами того, что мы не в состоянии преодолеть, чего мы боимся, перед чем трепещем и в потере сознания рвемся сами.

Потеря сознания, запредельность, летаргия бытия, в которой существуют щедринские **герои** — их достоверное, **фактическое** — натуралистическое бытие, это жизнь стаи, где любым движением, любым! руководит природный инстинкт — выжить любой ценой. Здесь нет здравомыслия, здесь мысли нет вообще, она не прорывается через пресс беспамятства, есть только плотское желание насыщения, утоления жажды и победа над обязательным соперником, имя которому — каждый, тебе подобный, как ты или единоутробный с тобой.

В мифологической реальности, от которой никуда не деться щедринскому герою, он существует за счет азарта потусторонних от мифа провидений, грез; они диктуют ему свои нормы этики и мора-

ли, которые сознание схватывает, избавляясь от предрассудка противоположностей и сомнений: оно избавляется от гнета психологических условностей, и, не утруждая себя воспитанием своей психики, ибо это невозможно в стае, довольствуется только тем, что сидело в рефлекторных точках нервных волокон.

«Господа Головлевы» — та самая стая, которая живет не по нормам разума, рассудка, а лишь инстинктами, тем самым пребывая в реальности как не нормированное, не замкнутое во всеобщность мифического, существуя тем не менее в нем же, в сфере его установок и, возможно, традиций; ирреальное, галлюцинированное, но возведенное ненагруженными эмоциями в культ единственного, сладостного, религиозного в широком понимании как некой охранной грамоты для самоутешений и самозащиты. Это и есть тот самый абсурд, та самая мнимая реальность, в которую погружена вся головлевская семья, все члены которой не выдерживают противоборств сна и яви; что для них более губительно, вопрос очевидный — абсурд, ибо каждый наслаждался им сполна. Папа Головлев, блудливый, похотливый, сочиняющий стишки в духе Баркова, тихо угасает от пьянства; недотыкомка Степка-балбес, неизменный шут-привязочка, принятый на мамины хлеба, чувствуя, что сны кончаются, призывает их к себе посредством все той же водки, когда смело можно думать, что ты, — это ты и еще кто-то вместе с тобой, еще одно «я», проходящее где-то в отдалении, и это «я» — твой враг, а может быть, друг. В итоге Степан Владимирович Головлев умирает от пьянства. Такой же конец наступает и Павла Головлева. Нет смысла перечислять всю череду страшных, неестественных смертей, включая смерть Арины Петровны, матери Головлевых, женщины по-своему замечательной, сильной, мудрой и угасшей в одночасье, тихо, словно отошедшей все к тому же сну как к границе между бытием и представлением о нем. Вот он, тягостный символ шедринской мистификации — матушка постылых сыновей, убогого мужа, бабушка внуков-самоубийц и хозяйка огромной усадьбы, постоянно пополняемой в течение жизни все новыми и новыми поместьями. Матушка, «милый друг маменька», как любезно называет ее самый «любимый» сын, младшенький, Порфиша, Порфирий Владимирович, прозванный в детстве Степкой-балбесом «Иудушкой». И поцелуй маменьки в плечико, в ручку... Иудин поцелуй в ладонь планеты, в сердцевину Земли — за что? «Проклинаю!» — выдыхает мать в лицо младшенького, обобравшего ее и сделавшего приживалкой, а он прижимает руки к груди и закатывает туманные глазки долу... Что ему до материнского проклятья! Он погубил всех приторностью своей пустоты, нище-

той словоблудия, убил, загнал в черную осеннюю землю, в фамильный погост братьев, детей, мать, «племяннушек», он предал... Что? Кого? Пустынная заповедь душевнобольного, «так будет лучше», потому что «мне так хорошо», забалтывание, засыпание, забывание о почве под ногами в погружениях в беспамятство, и только слова, слова, слова, от которых бежит все еще дышащее, пусть едва, еле-еле, живое, но не разгадавшее сна Иуды, его мечтаний и надежд. За что убил мать, плоть? Почему заболтал, уболтал, в бредовом сонмище, в погоне вожака? Знак вырождения породы, праздность слова, вечный послеобеденный позыв к зевоте, и опять праздность, праздность и... все тот же запой. Он и прервал беспробудство Порфирия Владимировича и навис над ним как фатум, как рок. Над ним восстали призраки им убиенных, а среди них витал он сам, Иудушка, последний из вымороченного рода ...

Его нашли мертвым недалеко от погоста, на котором покоилась мать.

Все возвращается в круги свои.

Так Шедрин раскрывал свои знания о своей земле, и знания его были абсолютны и, как он уверял, достоверны. Он смыкал свои знания и догадки в символику смыслов, на которых строилось понятие «государственность», перекрывая этой символикой весь внешний слой его функций и задач, находя их ложными, мнимыми, «вымороченными». Внутренние, истинные смыслы прочитываются через инносмысл, через метаморфозы обращенных в смысл установок на иллюзию, а не на сущее — этот тезис невозможно опровергнуть, загадывая мистическое явление его героев.

С **его**, шедринской, Россией, ее же дети поступали так же, как Порфиша с Ариной Петровной и всеми своими братьями и другими близкими. Это он, они, **мы**, умерщвляли землю глуповскими губернаторами, головотяпы дикой, варварской закваски. Это мы.

Абсурд самодостаточен, абсурд безбрежен, стилиевой гротеск шедринской прозы отнюдь не прием художественного мира писателя — это образ мыслей его героев, стиль жизни, отношений к миру, к себе.

Салтыков-Шедрин, конечно, не заканчивает мистификации XIX века. К его мнимой, гротесковой реальности очень близко подходит Лесков, а вслед за ним ровный и печальный на первый взгляд Чехов, один из самых сложных, загадочных писателей конца века, опередивший русский символизм как таковой в изображении таинств природы человека над рациональностью его рассудка. Но это уже совершенно другой разговор, о несколько иной перспективе символического, уже имеющей богатый опыт прошлого и неограниченные возможности во всем XX веке.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Гумилев Л.Н.* География этноса в исторический период. Л., 1990; *Бромлей Ю.В.* Очерки теории этноса. М., 1983; *Конрад Н.И.* Запад и Восток. М., 1966.
- <sup>2</sup> *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // Из ранних произведений. М., 1990.
- <sup>3</sup> *Лосев А.Ф.* Философия имени // Там же.
- <sup>4</sup> *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М., 1987.
- <sup>5</sup> *Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.
- <sup>6</sup> *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979; он же. Творчество Франсуа Рабле и народная культура... М., 1965.
- <sup>7</sup> *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов // *Эйхенбаум Б.М.* Указ. соч. М., 1987.

## **Психотренинг в дзэнских искусствах как отражение космологии дзэн**

Характерной чертой дзэн-буддизма, сложившегося как специфическая форма (одна из школ) буддизма, является особое внимание к разработке психологических аспектов буддийского учения. В дзэн-буддизме была сформирована специальная и специфическая система перестройки психики, обусловленная существующим в нем пониманием сознания и отношением к нему. Дзэнская культура — своеобразное и самобытное комплексное явление, охватывающее и уровни теоретического конструирования порядка мира, представленного в дзэнской космологии, и формы практической деятельности людей, их поведения и образа жизни.

Охватывая действительность в ее целом, дзэнская культура стремилась к упорядочению не только понимания окружающего мира, макрокосма, но и бытия человеческого микрокосма — через установление и утверждение их соответствия и соразмерности, через требование соблюдения единства и гармонии в отношениях между человеком и миром путем следования человека космическому порядку. Это определение места человека в контексте действия всеобщих космических законов не означало умаления его перед лицом космоса, но призывало его быть самим собой в соответствии со своим человеческим масштабом — следуя своей природе, своей мере, своему положению в мире.

При этом в дзэнской культуре не существовало оппозиции субъекта-объекта — ни как специального мыслительного приема, характерного для философской культуры Запада, ни как практического правила поведения художника, который бы трансформировал и переделывал окружающее в соответствии со своими художе-

ственными предпочтениями. Само представление о личности в дзэн было лишено той индивидуализации, которая на Западе оправдывала самое активное вмешательство человека в дела природы и мира<sup>1</sup>. Цель дзэнской культуры — формирование идеальной дзэнской личности — предполагала активность не по отношению к внешнему миру, но скорее по отношению к миру собственному, внутреннему, когда сознание приводится в соответствие с дзэнским представлением о порядке мира, что приближает человека к истинному его пониманию и позволяет ему максимально правильно, адекватно функционировать в мире.

Идеальная дзэнская личность — это человек, освободившийся от субъективности восприятия, перестроивший свое мышление в сторону повышения активности невербальных, «беспонятийных» форм, очистивший сознание от привязанности к вещам, стереотипам, понятиям, избавившийся от противоречий, ибо на самом деле мир един в его нерасчлененности и невыразимости. Всякая попытка выразить, т.е. как бы закрепить в слове наличное бытие мира, оказывается обманом, ибо мир никогда не останавливается в своем «течении» и никогда ни одна вещь не равна себе в разные моменты своего существования.

Специальный тренинг, помогающий достижению подобного состояния сознания, был тщательно разработан и считался одинаково полезным для представителей самых разных сфер деятельности и мастеров различных видов искусства. Безусловно, методики могли варьировать, и результаты применения такого психотренинга были различны по способам своего выражения в разных видах искусства, использующих различные художественные средства своей реализации. Однако сама общая модель сознания, которая характеризует идеальную дзэнскую личность, была показательна для всех без исключения традиционных дзэнских искусств.

Прежде всего следует пояснить, что понимается под дзэнскими искусствами. *Во-первых*, это искусства, основывающиеся в своих исходных художественных принципах и практике на эстетических представлениях и требованиях дзэн, т.е. такие, которые полагают своей основой философско-религиозные и культурно-теоретические положения дзэнского учения. *Во-вторых*, это искусства, использующие специфические художественные средства и методы, исходя из дзэнских представлений о красоте, гармонии, идеале. Так, например, дзэнское понимание красоты включает в себя принцип «излишнее безобразно», утверждая этим единство прекрасного и утилитарного и вместе с тем декларируя основы подхода к созданию красоты.

Сама красота понимается как ненарушение естественного облика событий и явлений, ведь и сам дзэн есть прежде всего «искусство быть самим собой» в мире.

*В-третьих*, это искусства, не знающие деления на высокие и низкие, «чистые» и прикладные. И те и другие — либо искусства, либо неискусства, в области же искусства все решает уровень совершенства, достигнутый мастером. Поэтому чайная церемония и искусство разделки рыбы, аранжировка цветов и каллиграфия, подбор ароматов и военное дело являются столь же равноправными искусствами, как живопись или музыка, если они доведены до совершенства, до виртуозности исполнения.

Поскольку дзэн означал не только совокупность определенных философских установок, но и тип практического отношения ко всему, с чем человек имеет дело, эти искусства, *в-четвертых*, должны были быть погружены в жизнь, а жизнь, в свою очередь, должна быть пронизана эстетическим и сама стать искусством. Поэтому дзэнское искусство внимательно и бережно всматривается в жизнь, переплетается с ней, а его формы легко вписываются в природу, ее ритмы. Даже в архитектуре нет противопоставления природного и культурного начал, тем более подавления природного, насилия над ним. Дзэн скорее привержен к так называемой эстетике «тихой красоты» — естественной, даже обыденной, лишенной яркости, внешнего блеска и тем более свободной от какой-то вызывающей вычурности, художественной избыточности.

*В-пятых*, дзэн определял и общие установки в подходе художника к объекту отображения, к поиску и отбору средств выразительности. Дзэнский мастер знал, что путь, которым идет и мир, и искусство, — бесконечен. Поэтому невозможно стремиться изобразить окончательную сущность предмета, дать его законченное понимание или изображение. Реально может быть представлен лишь миг существования явления, и его-то и следует уловить и представить в искусстве. Поэтому и сам акт творчества может быть по сути лишь моментален. Мастер должен быть и психологически, и художественно готов к такому мгновенному проникновению если не в суть, то в душу отображаемого явления.

И наконец, *в-шестых*, дзэн означал особый способ работы художника не только с жизненным материалом и с материалом искусства, но и с самим собой. Нерасчлененность мира, неделимость его на «материальное» и «идеальное» требовала и от художника интегрированности личности: единство тела и духа есть неоспоримая истина в дзэн. «Чтобы овладеть искусством боя, надо постигнуть его филосо-

фию. Без разума тело не нужно», — так говорится в одном из древнейших трактатов по боевому искусству. Так же считает и современный мастер каратэ-до Масутацу Ояма; в своей книге «Что такое каратэ» он заявляет, что жизнь, лишенная философии, не есть настоящая жизнь. Каратэ, лишенное духа, не есть настоящее каратэ. И действительно, как пишет исследователь дзэн-буддизма Г.Дюмулен, «дзэнские художники никогда не изображали конкретные вещи в их голой материальности. Их изящные рисунки тушью скорей приоткрывают духовную сущность, не упуская из вида объективности изображаемого»<sup>2</sup>.

Все изложенные выше представления об искусстве и предьявляемые в связи с этим требования к художнику означали необходимость использования специального тренинга, разработанного в дзэн, который бы помогал мастеру, в частности, привести свое сознание в порядок, согласованный с порядком Вселенной. Использование этой специальной дзэнской психотехники есть *седьмая* общая черта дзэнских искусств. При этом известный физик Ф.Капра считает, что восточное искусство само есть вид медитации<sup>3</sup>.

Итак, общие философско-эстетические положения дзэн и соотносимая с ним психокультура обусловили своеобразное понимание в том числе и искусства, смысла и характера самой творческой деятельности. Следующее дзэнским положениям искусство не могло не отличаться своеобразием во всех звеньях художественной практики. Так, например, предварительные этапы творческого самовыражения предстают здесь не в виде многочисленных этюдов, набросков и т.п., подготавливающих окончательный вид произведения, но исключительно в форме внутренней работы, правильное осуществление и «завершение» которой приводит к мгновенной вспышке озарения, когда и рождается произведение. Таким образом, мгновенность озарения может быть адекватно выражена лишь в столь же безусловной мгновенности творческого акта. Поэтому дзэнское искусство, как правило, лаконично на всех этапах и во всех формах своего выражения, и в нем имеют такое значение точность и единственность нужного штриха или действия, определяющие предельную условность или обобщенность рисунка или характеристики.

Сам тренинг при этом может состоять не в том, чтобы необходимое действие многократно повторить, тем самым закрепив и отточив его форму, как это делает, например, спортсмен или танцовщик. Дзэнский мастер кюдо (стрельбы из лука) стреляет один раз за тренировку, но, во-первых, он обязательно должен попасть, во-вторых, вся подготовительная работа для этого заключительного действия

проигрывается «в голове» и состоит в том, что кюдоист «присматривается» к мишени, представляет себе полет стрелы, которая нацелена в нее, соразмеряет траекторию и усилия, утверждает в собственном сознании результат и только потом стреляет — один раз. Тренинг состоит не в том, что действие повторяется десяток или сотню раз, но в том, чтобы единственная попытка оказалась удачной. Десять неудачных попыток только разлаживают, разбалтывают внутренний стереотип нужного действия, в то время как единственная удача закрепляет должное положение вещей, «запрограммированное» предварительной внутренней работой мастера.

Аналогично работает и каллиграф, и живописец. Они могут долго готовиться к тому, чтобы нанести единственный штрих. Но он будет последним и не подлежащим исправлению или переписыванию. Если же художник решит (т.е. будет в ином состоянии, когда ему откроется иное содержание) что-то сделать иначе, он просто создаст *другое* произведение. При этом каждый раз перед началом мастер долго растирает тушь в тушечнице, по капле добавляя воду. Этот ритуал вхождения в творческое состояние, представляющий собой своеобразную медитацию, подготавливает возможность «принять» мгновенность творческого озарения.

Содержательность и интенсивность внутренней жизни, обеспечивающие яркость и широту ассоциаций, особую символичность, когда за простотой формы открывается сложная многомерная и глубокая мысль, должны сочетаться с умением организовать ее проявления, которые, в свою очередь, обусловлены умением определенным образом работать с восприятием действительности и ее осмыслением. Иными словами, спонтанность творческого акта подготавливается и обеспечивается высоким уровнем культуры всей предшествующей психической деятельности художника, она имеет глубокое культурное обоснование, возникая отнюдь не из ничего и не на пустом месте. Ибо дзэнская культура, в своих крайних проявлениях декларирующая необходимость разрушения зависимости человека от культурных норм, тем не менее сама сложилась пусть в очень необычную, но все же именно культуру.

Действительно, известные лаконизм и условность дзэнского искусства подразумевают, что в искусстве мы обращаемся не просто к действительности, а к некоему обусловленному определенной культурной традицией *пласту ее понимания*. Отсюда этот внутренний смысловой и эмоциональный план, стоящий за каждым штрихом или жестом, отсюда ускользание рационального понимания образа или характера. Основным принципом дзэнского искусства можно

считать сформулированное известным японским драматургом Тикамацу Мондзаэмоном правило: все должно быть в нем не тем, что есть, и не тем, чего нет.

Поскольку главным в искусстве становится создание образа прежде всего в своей душе, то устанавливается равноправие и равноценность акта идеального создания и акта предметного художественного воплощения образа, а также акта создания и акта восприятия самого произведения искусства. Объективирование образов сознания в художественных формах не является обязательным для признания деятельности мастера искусством. Поэтому столь распространены в Японии, например, акты как бы «разового» (рисунки прутьем на песке, мелом на мостовой или же известные «любования» — цветущей сакурой, первым снегом, луной и т.д.) творчества, а также творчество анонимное или приписывание своего произведения авторству почитаемого учителя или мастера. Тем более, что, объективируя себя в искусстве, художник как бы ограничивает фиксированным выражением и собственную суть, и сущность предмета, которые равно неисчерпаемы. В дзэнском искусстве художник и мир — едины. И художник не стремится к какой-то оригинальности во что бы то ни стало, к запечатлению именно своей самобытной субъективности. Можно сказать, что он стремится как раз избежать искажения уникальности предмета путем слишком субъективной его передачи, он стремится к своего рода безличности собственного выражения, к состоянию сознания, свободному от субъективных оценок, эмоциональных реакций, которые бы исказили исходную истинную сущность вещи.

То же касается и отношения к материалу творчества. Художник не стремится к его преобразованию, изменению его исходных свойств. Напротив, он старается сохранить особенности материала, стремясь максимально выявить присущую тому природную красоту. Естественность художественного проявления, подразумевающая естественность ощущения себя в мире, вписанность в него, особый настрой мироприятия и мироутверждения, означает возврат к исходному состоянию целостности, восстановление изначального единства мира, в котором отсутствует деление на истины разума и истины действия<sup>4</sup>.

Дзэнское мировоззрение, внося непосредственность и естественную гармонию во все формы взаимодействия с окружающим миром, стимулировало творческие способности, пробуждая и активизируя творческое отношение к действительности. А присущие дзэн методы работы с сознанием способствовали развитию интуиции, воображения, умения чувствовать природу, что во многом опреде-

лило характерные особенности дзэнского искусства, наложив на них свой особый отпечаток и сообщив им особую притягательность. Дзэнские искусства, в число которых традиционно включаются поэзия, живопись, актерское искусство, каллиграфия, икебана, сад камней, чайная церемония, искусства «изящных досугов» (подбор ароматов, оригами и др.) и воинские искусства, образуют как бы целостную систему искусств, ибо все входящие в нее виды объединены общими принципами восприятия и выражения действительности, общим пониманием искусства как пути, будь то тядо — путь чайной церемонии, кэндо — путь меча или хотёдо — путь кухонного ножа, т.е. художественной разделки рыбы. Независимо от того, имеются в виду изящные или боевые искусства, все они опираются на общие для них философские установки учения дзэн-буддизма и используют в своей практике соответствующий психотренинг, который обеспечивает восприятие, понимание и воспроизведение мира в соответствии и в рамках культурной парадигмы дзэн.

Нераздельность, слитность существования и проявления субъекта и объекта в процессе восприятия и воспроизведения мира во многом обусловлены отсутствием разделяющей их интерпретации, которая может осуществляться в любой форме, но всегда опосредована стоящей за ней словесно-понятийной матрицей. Известная «теория молчания» дзэнских философов содержит программную установку на недоверие к слову как способу передачи всей полноты истинного содержания мира в целом и всякого отдельного его факта или явления. Ведь на самом деле мышление никогда не реализуется в строгой временной последовательности развертываемого от слова к слову процесса: дискретный характер словесных единиц не может без искажения вместить континуальный поток мысли, которая к тому же осуществляется отнюдь не только с помощью словесных форм. О том, что мышление может выражаться в форме своеобразных кинестетических образов, своеобразных «чувственных конкретов», говорил еще И.М.Сеченов.

И специальная дзэнская психотехника рассчитана именно на максимальное использование способности мышления осуществляться многоканально, при одновременной обработке информации на разных уровнях и разными способами, оперируя ощущениями и представлениями, не имеющими фиксированных законченных форм. Психотренинг есть намеренно и целенаправленно осуществляемая программа перевода мышления на особый способ и уровень функционирования. При этом происходят определенные качественные изменения в строе и проявлении всей психической жизни, це-

люю чего является максимальная реализация потенциальных возможностей психики, развитие способности сознательного «управления психическими процессами, всем своим эмоционально-психологическим состоянием с тем, чтобы оптимизировать свой психофизиологический и биоэнергетический статус в соответствии с определенными нравственными, религиозными и социально-психологическими нормами и критериями»<sup>5</sup>, выработанными в дзэн.

Путем высшей концентрации всех физических и, главным образом, духовных сил используемый психотренинг помогал вывести сознание за его пределы — в область беспредельного, в сферу космического сознания, когда человек достигает мгновенного постижения истины — так называемым внеинтеллектуальным путем, путем озарения. Как пишет Н.В.Абаев, этот психотренинг прежде всего способствовал развитию творческой интуиции, которая в дзэн рассматривается как центральный феномен психической жизни; с помощью психотренинга ставится задача превратить интуицию из временно и случайно включающегося фактора в сознательно стимулируемый и регулируемый, постоянно и активно действующий, управляемый фактор.

Специально разработанная система самых разных методов регуляции психических процессов, организации и управления всей нервно-психической деятельностью человека позволяли существенным образом перестраивать исходные психические структуры. Для реализации этого были созданы специальные организационные формы — от дзэнских монастырей до различных школ в соответствующих видах искусства, обладающих своей базовой техникой и методикой обучения. Кроме этих общих организационных форм были разработаны и самые конкретные методы и приемы, помогающие человеку овладеть искусством достижения и воспроизведения определенных состояний сознания, дающих ему ощущение слияния с миром.

Таким образом, именно в той или иной школе происходит освоение приемов и методов психической саморегуляции по системе дзэн. Школа представляет собой не только организационную форму существования самого дзэнского искусства, но и дает свое понимание пути достижения совершенства, предлагает свои практические методы, которые, как правило, восходят к мастеру-основателю данной школы. Свои школы существуют в икебанае и чайной церемонии, каллиграфии и боевых искусствах. Именно школа обеспечивает сохранение, передачу и развитие базовых знаний, базовой техники, т.е. того наследия, которое представляет собой совокупность определенных средств осуществления творческого акта и подготовки к

нему, объединенную общими психологическими и техническими установками. Обеспечивая непрерывность и преемственность традиционной техники, школа создает определенную систему тренинга, образующую смысловое единство работы с телом и духом.

Внешними признаками тренинга, последовательно ведущего от работы с телом к работе с духом, являются *ритуал* и *форма*. Они образуют содержательно-смысловую и функциональные моменты дзэнской практики, являясь в то же время выражением этической и эстетической составляющих искусства дзэн. Соблюдение определенных требований формы само выступает как своего рода ритуал. Так, в чайной церемонии важно знать не только что и когда следует делать, но и *как* это нужно делать. В боевых искусствах данное требование еще строже: здесь точнее следование форме есть условие правильности и эффективности действия. Только формально правильное действие может быть признано красивым, ибо красота является органической характеристикой такой организации движения, которая наиболее полно отражает его смысл и цель и отвечает внутренним закономерностям процесса его осуществления. Именно форма образует основу красоты, которая есть не внешняя характеристика предмета, а выражение самой его сущности, правильно и грамотно понятой и выявленной.

И ритуальность дзэнских искусств также есть не просто специфический способ организации внешней стороны поведения, но и некое символизированное отражение понимания порядка мира, принятого в дзэн. Ритуал, представляющий собой систему стандартизированных действий, направленных на упорядочение поведения людей, проявление их отношений (к миру, к себе, к другим людям) предлагает их регуляцию по определенной программе, обеспечивающей соотнесение внешних действий с тем содержанием и теми смыслами, которые стоят за ними. Выполняемый индивидуально или в группе, этот ритуал означает принятие неких общих представлений, норм, ценностей, согласие относительно соблюдения определенных требований к поведению участвующих в тренировке людей. Будучи символизированным способом выражения определенных взглядов через определенным образом организованные действия, ритуал становится способом выражения приверженности человека неким общим ценностям, имеющим статус высших и почитаемых. В этом отношении интересны наблюдения относительно религиозных ритуалов, представленные Э.Фроммом в его работе «Психоанализ и религия», и их толкование с позиции психоаналитика.

В целом ритуал выполняет *структурообразующую* функцию, вырабатывая чувство общности, единства — через совместно переживаемые состояния, сообща выполняемые действия. Посредством моторного закрепления формируется устойчивое понятие дисциплины, что особенно важно было в дзэнских монастырях и неуклонно выполнялось в боевых искусствах, внушается идея порядка как должного положения вещей. Происходящее через ритуал приобщение к определенной системе представлений, ценностей осуществляется при этом не путем навязывания извне, а как бы вырастает изнутри, в непосредственном поведении самого человека, в его действиях, которые становятся для него привычными и естественными.

Как это отмечалось и этнографами, и социологами, ритуал имеет свойство укреплять групповую солидарность, выполняя *интегрирующую* функцию, укрепляя коллективное сознание, ибо группа объединяется одной идеей, общим согласием в принятии данного порядка. Общая причастность к некоему священнодействию, общий настрой порождают ощущение глубокого внутреннего контакта, взаимопонимания. Большое психологическое воздействие дзэнского ритуала в том, что он выступает самим способом организации — в соответствии с общей установкой и программой — чувств, мыслей, действий по общему *образцу*, который есть символическое обозначение определенных реальных отношений и моделей, объективно существующих и закрепленных в культурных формах дзэн.

Как уже говорилось, ритуальность в дзэнских искусствах, в частности в боевых, восходит к этическим нормам организации жизни, к ее строгой регламентации в китайских чаньских монастырях. В Китае ритуал носил именно этический характер, ибо этическое начало пронизывало своим содержанием весь синкретический комплекс норм поведения: не будучи выделена в отдельную область, этика оказывалась и онтологией, и гносеологией в китайской философии. Японский дзэн, приняв ритуал от китайского чань, оставил его «процедурную» сторону, но в соответствии с японской традицией, спецификой восприятия и выражения в японской культуре сделал ведущим содержанием эстетическое, форму. Тщательная формальная разработка ритуала и требуемое совершенство исполнения всех его элементов и их последовательности делают ритуал не просто специально организованным поведенческим актом, но осознаваемым актом эстетического поведения. Японский ритуал во многом имеет именно эстетический характер; соотношение этического и эстетического моментов различно в разных видах дзэнских искусств, но и само этическое начало проникнуто эстетическим содержанием. Ве-

душая роль эстетической категории в японском дзэн во многом объясняется своеобразием национальной психологии и придает японскому дзэн более отчетливые и ярко выраженные черты, обеспечившие японскому искусству популярность в мире.

Возвращаясь к ритуалу, следует подчеркнуть, что исходное его содержание еще более широко, чем представленное в обычной практике искусств. И в конфуцианстве, и у даосов, и у буддистов устойчивые стандарты поведения понимались как необходимость соблюдения норм, санкционированных не только традицией, но самим космосом<sup>6</sup>, его порядком, структурой его иерархий. Конфуцием, например, сам ритуал воспринимается как «путь» (дао) — в противоположность «отсутствию пути», и когда нет заботы о ритуале, нет и перспективы правильной достойной жизни. Поскольку путь у мира один, то и человек должен следовать ему, а не искать вариантов: и отклонение от единственного пути, и несоблюдение необходимого традиционного ритуала одинаково есть «беспутство».

Подобное понимание ритуала и ритуальных действий обнаруживает и фиксирует тесную связь ритуала с космологией, ибо означает, что средствами ритуала как бы моделируются порядок проявлений космоса, главные содержательные моменты его устройства, отношения между космосом и человеком, иерархия планов бытия. Отказ в практике дзэнских искусств от тех или иных элементов внешнего ритуала как якобы необязательных (например, мытья пола перед началом занятий, отвечающего требованию ритуальной чистоты не только чувств и помыслов, но и помещения, что соблюдается и в боевых искусствах, и в чайной церемонии), от начальной и заключительной медитации, от ритуальных поклонов, выражающих требование взаимного уважения всех участников наполненного глубоким значением общего действия и являющихся формой общения, воплощающего принцип общей гармонии, — есть не просто отказ от соблюдения принятых в данной культурной традиции установлений. Это отказ от создания особой атмосферы вхождения в иную реальность, каковая должна складываться при подготовке, например, к чайной церемонии в процессе прохода к *тясицу* (чайному домику) через *тянива* (окружающий его сад, организованный особым образом).

Ритуал подготавливает восприятие участников церемонии к переживанию создаваемой при этом особой действительности существования, психологически насыщенной, наполненной новыми смыслами. Вводя в иную реальность, ритуал несет и функцию *переключения* на иной вид деятельности, на иной тип восприятия — иной способ сознания, иной характер психического функционирования.

Человек при этом как бы исторгается из одного жизненного контекста — из контекста одних социальных связей, одних отношений и ценностей, привычных ощущений и представлений — и втягивается в иной контекст, с другими отношениями и ценностями, иной системой представлений. Он как бы переносится из одного мира в другой, где могут быть реализованы какие-то иные грани его существа, иные формы и программы деятельности, наконец, иные горизонты и истины человеческого существования.

В то же время ритуал, снимая с человека необходимость все время сознательно контролировать этапы разворачивания своего поведения, психологически разгружает человека, позволяя ему сменять периоды концентрации внимания периодами его расслабления или даже отключения в пользу спонтанного потока захватывающих его эстетических или иных переживаний. Этим, очевидно, объясняется популярность в современной Японии, и не только в ней, традиционных дзэнских искусств, которые, ввиду их ритуального характера, позволяющего им выполнять своего рода рекреационную функцию, становятся, в частности, и распространенной формой досуга.

В таком же качестве — как ритуал переключения на иную модель функционирования, как смена ракурса восприятия мира — могут рассматриваться и разные формы медитации, используемой в процессе тренировки. Так *начальная медитация* имеет своей главной целью переключение внимания с внешнего, окружающего человека, мира на его собственный внутренний мир, обращение внутрь себя, к тем процессам, что происходят в человеке при переходе его в новую реальность. Человек отключается от всего того, что осталось в жизни за пределами додзё (тренировочного зала), на то, что происходит в зале, здесь и сейчас. В начальной медитации осуществляется глубокая внутренняя работа приобщения к смыслу происходящего, проникновение в серьезность составляющих его действий. Это психологический ввод в мир тренировки, действительность которой строится как модель космогонии, перенесенной внутрь, как переживание космоса в себе. «Все в тебе, и ты во всем» — это не просто буддийская метафора для обозначения связи человека и мира, но сама методология понимания и практического построения этих отношений.

Одной из задач начальной медитации является соответствующая настройка, приведение себя в состояние своеобразного избирательного аутогипноза, в котором человек осуществляет самопрограммирование, т.е. внушение себе определенных характеристик поведения, определенных качеств личности. Особенностью этой формы направленного воздействия на собственное сознание является то, что

происходит это не на уровне убеждения, т.е. рассудочного сознания, а на фоне достигаемого в медитации состояния избирательного расслабления, когда введение программы признаков нужного состояния или набора качеств, способного обеспечить успешность поведения, происходит при известном снятии оценочно-критического проявления сознания. В этом состоянии человек полностью отключен от всех внешних раздражителей, всего, не имеющего отношения к данной ситуации, и целиком погружен в глубины идущих в нем процессов. При этом активные, оставшиеся бодрствующими участки мозга приобретают — на фоне покоя остальных его участков — такую власть над деятельностью организма, какая им не свойственна в обычном состоянии (т.к. в обычном состоянии их активность гасится импульсами от других участков, которые сейчас, в данном состоянии, молчат и не «критикуют» деятельность этих бодрствующих участков).

Подобный самогипноз — своеобразное измененное состояние сознания, вызванное сосредоточенностью, сознательной концентрацией внимания на каких-то определенных задачах или целях. В результате достигается отключение от внешней реальности и полное сосредоточение на одном избранном направлении. В подобных измененных состояниях обнаруживаются и используются такие возможности человеческого организма, которые в обычном состоянии не пребывают к проявлению и потому не могут быть реализованы. При этом происходит и изменение в работе органов чувств: как бы включаются те способности восприятия, которые на данный момент не нужны, не имеют значения, но зато обостряются такие, деятельность которых может быть полезна и направлена на реализацию актуально важных задач. Избирательная концентрация на определенной задаче означает подсознательный отбор только необходимой для ее решения информации из всего ее потока, что и осуществляется на фоне обострения чувств, убыстрения реакций.

Начальная медитация означает и выполнение необходимой работы духа с энергией как способностью волевого управления силой (что имеет особую важность в боевых искусствах). Первый этап — это собирание и концентрация энергии в тандэне (в японских системах) или дантяне (в китайских системах). Это в соответствии с даосской эзотерической практикой есть собирание нижней, физической энергии и аккумуляция ее в так называемом «нижнем поле киновари»; после этого обработанная, качественно измененная энергия направляется уже в «среднее поле киновари» — к области солнечного сплетения. Затем переработанная и очищенная энергия направляется в «верхнее поле киновари» (аджна, «третий глаз»), вызы-

вая изменение духа. Совершенно очевидно, что в этих трех этапах работы выступают те же три уровня, которые содержатся в общей дзэнской модели мира: земля — человек — небо. Космос в своей структуре (как он понимается в дзэн) как бы перемещается в человека: в строении его отражается строение космоса, в порядке его работы с собой — способ понимания соотношения его уровней и законы их функционирования в этой взаимосвязи.

Воздействие на высшие уровни духа осуществляется в последовательной работе с более низкими уровнями, через постепенное их вовлечение в общий энергетический цикл, в котором подъем энергии связан с изменением ее качества. Эта работа с энергией выступает как своеобразный акт «внутренней алхимии», «возгонки» духовной энергии через очищение и сублимацию, что осознается и переживается в ощущениях тепла, света. Циркулирующая по телу энергия на каждом новом витке своего «качества» вызывает выравнивание уровня энергии в организме человека, очищая его от энергетических застоев и шлаков, освобождая его для наполнения чистой энергией.

Подобной энергетической работе придается важное значение в восточных системах психофизической регуляции. Кроме подъема и облагораживания энергии эта работа производит и оздоровительное воздействие. Как известно, мастера боевых искусств в древнем Китае или Японии должны были обладать не только знаниями в области философии, военной стратегии, алхимии, музыки и т.д., но и медицинскими познаниями, навыками врачевания. Медитации на стойках, например, являли собой нечто подобное йоговским асанам, будучи направлены на коррекцию тех или иных энергетических центров, на задействование определенных каналов, что помогало гармоническому распределению, а при необходимости и перераспределению энергии, выравниванию ее уровня в разных органах и системах. При этом не могло быть никаких мелочей относительно правильности следования форме; так, в любой стойке и в медитации необходимо было сохранять прямую спину, что обеспечивало беспрепятственное прохождение энергии.

Как утверждали мастера-наставники дзэн, когда спина прямая, выпрямляются все виды деятельности. Известный отечественный психофизиолог К.И.Платонов, например, вызывал у испытуемых в состоянии гипноза различные эмоции путем лишь одного изменения положения их рук. Об объективности подобного наблюдения свидетельствуют не только специалисты-медики, но и художники: Альбер Камю в «Падении» дает интересное истолкование факта возникновения не только ощущения, но и проявления подобного соот-

ветствия между физической позой и определенным состоянием духа, мировосприятием. Связь физического и психического отчетливо обнаруживается в том, что искусственное лишение человека сигналов из внешнего мира, возникающий при определенных обстоятельствах «сенсорный голод» являются причиной образования галлюцинаций, т.е. такой перестройки работы психики, при которой она переходит на своего рода эндогенное психическое «питание», оживляя хранящиеся в мозгу следы прошлых чувственных восприятий.

Если программа начальной медитации — собраться, настроиться, мобилизоваться, сконцентрировать энергию, обеспечить ей правильную циркуляцию, то заключительная медитация имеет целью помочь «выключиться», перестать тратить энергию в форсированном режиме, прежде всего энергию нервную, перевести сознание на обычный способ функционирования — и вернуться в обычный, привычный мир. Иными словами, последовательность операций раскручивается в обратном порядке. Из состояния, когда внешняя реальность полностью поглощена внутренней реальностью, человек вновь выходит в окружающий мир и готов действовать адекватно этому миру.

И начальная, и заключительная медитации относятся к *статическим* медитациям, подобным медитациям в стойках или асанах. Существуют и *динамические* виды медитации, широко применяемые в дзэн и использующие возможности внутренней биодинамической работы (которая, кроме специальных техник медленного боя и отработки специальных форм «ката» в боевых искусствах, имеет место также в практике камлания у шаманов, в танцах суфийских дервишей и т.д.). Это основа возможности изменения актуального психоэнергетического статуса человека, достижения им новых степеней в общем внутреннем продвижении к образцу, воспринимаемому как определенная ценность. В процессе динамической медитации идет совершенствование индивидуальных каналов осознания и его внешнего, двигательного выражения, когда восприятие и способ реагирования составляют нерасчленимое единство. Подобные тренировки содействуют развитию спонтанности сознания, что повышает его творческий потенциал, способность к импровизации. Тренировки такого типа полезны деятелю любой области; в отечественном фильме «Юность гения» показано, как и Авиценна, и его учитель используют своеобразные тренировочные «ката».

Развитию спонтанности мышления, его оригинальности и импровизационной свободы способствует и использование в дзэнской практике специальных приемов — загадок коанов и систем диало-

гов мондо. Это своего рода «шоковая терапия», когда человек намеренно выбивается из привычного строя мышления, когда разрушаются привычные для него представления о мире, правильном поведении и т.п., привычный стиль восприятия и реагирования. Крушение всех прежних представлений — это внесение в сознание специально организованного беспорядка, задачей которого является достижение порядка на новом, ином уровне организации психической деятельности. Преднамеренный алогизм, заведомая парадоксальность, острая метафоричность коанов и мондо способны вывести человека из стереотипов привычного образа мышления, разбудить свежее восприятие действительности, способность творчески, необычно подходить к разрешению ее проблем. Одновременно это была тренировка способности сознания действовать в экстремальной ситуации и находить небанальные решения. В целом все это помогало человеку познавать себя, раскрывать свои творческие качества. В то же время они служили и демонстрацией уже достигнутого уровня перестройки сознания. Коаны и мондо выступали как особая, «кризисная» форма медитации, когда чрезвычайно быстро изменялось привычное видение действительности, резко менялся внутренний мир человека.

Вообще медитация, когда человек растворяется в своем состоянии и отключен от всего остального, в разных ее вариантах — статических, динамических, ментально-кризисных — является основой дзэн, а медитативная техника — одной из основных составных частей подготовки мастеров дзэнских искусств. Другой ее составной частью, без которой медитация не могла быть полноценной, является выработка способности к *концентрации*. Состояние концентрации — это способность сосредоточения внимания и удержания его нужное время на заданном объекте при требуемой интенсивности внимания. Это также и умение быстро и эффективно переключаться с одного объекта на другой. Общекультурное значение умения концентрироваться и важная роль совершенствования этого умения определяется тем, что концентрация лежит в основе развития умственных способностей, являясь условием самой возможности глубокой и направленной работы осознания.

Таким образом, дзэнская психотехника являла собой достаточно высокий уровень развития культуры психической деятельности. Это было освоение особого пространства сознания, когда человек сливается с миром, при этом сознание не исчезает, но прекращается его осознание, т.е. отключаются языковые структуры, механизм контроля и оценки восприятия. Именно состояние медитации, в про-

цессе которой человек выходил к самим основаниям бытия, считалось адекватным способом получения знания о нем, когда человеку открывалась истина.

И создание, и восприятие искусства считались неполноценными или даже невозможными без овладения упомянутым уровнем культуры психической деятельности. Например, смысл традиционного сада камней, несущего одновременно философскую идею бесконечности мира, идею бесконечности самого познания, выражаемую через определенное соотношение предметов друг с другом и с пространством в целом, может быть полностью понят не только при условии знания смысла символического языка, в котором закодировано сложное религиозно-философское содержание, но и при условии вхождения в особое состояние постижения истины и ее переживания, ибо именно в этом состоянии полностью раскрывается человеку смысл всей композиции. Организация ее элементов такова, что может служить отправной точкой для процесса медитации, которая есть и способ понимания всей полноты содержания, и цель организации данной образной структуры именно таким образом, что это позволяет в конкретном явлении увидеть значение символа, а через символ проникнуть в область самых общих и глубинных смыслов бытия. Доверие к умению воспринимающего человека правильно осуществить художественное восприятие, а следовательно, войти в нужное состояние и достроить в своем воображении, из материала собственного опыта всё, что подразумевалось художником, определяет свойственный дзэнскому искусству лаконизм выражения, наличие глубокого подтекста, вовлекающего в осознание все пласты культурно-художественной традиции и психологической культуры.

То же можно сказать и о восприятии чайной церемонии и особенностях подготовки к ней. Тядо не просто чаепитие, но особый, специально разработанный ритуал, в котором имеет значение все, что окружает человека не только во время самой церемонии, но и уже по пути в чайный домик, где она будет совершена. Основным настроением чайной церемонии является чувство отъединенности, когда человек удаляется от всех реалий и проблем окружающего мира и входит в мир смыслов и значений, составляющих содержание чайной церемонии. В состоянии глубоко спокойного и гармоничного созерцания человеку открывается красота и гармония мира, значение порядка бытия, возникает глубоко интимное чувство единения с природой. Медитация при этом помогает осуществить выход за рамки противоречий, беспокоящих человека в повседневной жизни, не то чтобы примиряя их, но выявляя их мнимый, с точки зрения дзэн, характер, т.е. их временный, необязательный, преходящий смысл.

Состояние медитации помогало пережить самые сложные и непримиримые противоположности, выявляя их глубинное единство; противоположные начала оказываются лишь формой или этапом существования друг друга. Так, например, сама оппозиция бытия и небытия понимается прежде всего как «противопоставление явленного мира (вещей) неявленному (образов или символов)»<sup>7</sup>, в связи с этим и смерть предстает как определенная стадия жизни, покой — как форма движения и т.д. Это во многом объясняет характерное для дзэн отношение к смерти. Согласно традиционному буддизму человек после физической смерти сливается с Единым, с универсумом, поэтому смерть — лишь переход жизни в скрытое состояние. По сути же смерти нет, есть смена форм жизни. И страх смерти есть лишь следствие привязанности к своему временному «я», то есть непонимание истинного порядка действительной жизни. Это растворение в бытии, прикосновение к его основаниям порождало непередаваемое ощущение укорененности в нем, неразделимости с ним, которое и окрашивает все дзэнское искусство, сообщая ему одновременно и простоту, и глубину.

В целом, характеризуя принципы работы с сознанием в дзэн, можно сказать, что смысл ее в переводе сознания на такой уровень функционирования, который отвечает общему характеру понимания связи между миром и сознанием. При этом сознание, во-первых, организуется «внутри» себя, согласно задачам адекватного отражения мира, очищается от всего замутняющего его способность быть чистым бесстрастным зеркалом, одинаково беспристрастно отражающим все окружающее. Во-вторых, порядок функционирования сознания приводится в соответствие с внешним порядком мира. В восстановлении этой изначальной нерасчлененности сознания и мира важную роль играет освобождение от программированности сознания вербально-логическими структурами. Перевод на «беспонятийность» мышления осуществляется за счет изменения соотношения в активности полушарий мозга. Функциональная асимметрия мозга не является врожденной, она приобретается в ходе естественной жизненной практики человека. По свидетельству медиков, у грудных детей оба полушария «правые». И лишь позже осуществляется специализация их в направлении разделения функций. Левое полушарие связывается с понятийно-логическим, абстрактным мышлением, правое — с чувственно-конкретным, образным. Равновесная работа обоих полушарий обеспечивает гармоничность воспринимаемой картины мира, однако творческий потенциал определяется именно различием в качестве функционирования полуша-

рий, степенью расхождения в их специализации. Можно сказать, что специальный дзэнский тренинг способствует этому расхождению за счет направленной активизации правого полушария. Это не только снимает «фильтрующую» роль вербально-логических структур мышления, ослабляет интерпретационно-оценочную деятельность левого полушария, которое своей критикой мешает свободно, спонтанному проявлению творчества, но и обостряет ряд качеств и свойств сознания, непосредственно участвующих в художественно-творческом поведении.

Правополушарное сознание, в частности, отвечает за ориентировку в соотношении пространств и объемов, дает правильное представление «схемы тела», обеспечивает ощущение «здесь и сейчас», участвующее в переживании полноты бытия. Правополушарность активизирует мышление образами, целостными смысловыми ситуациями, обостряет пространственно-временные ощущения, позволяя управлять продолжительностью «психологического настоящего», как бы растягивая его, извлекая из него весь запас возможного переживания каждого мгновения. Этими особенностями определяется не только практика дзэнских искусств, но и специфика самой дзэнской медитации.

Самобытная и своеобразная дзэнская психотехника отличается от других психосистем. В отличие от йогической, она использует не только и не столько статическую медитацию, сколько активные формы медитации динамической, осуществляемой непосредственно и в ходе самого процесса творчества, процесса деятельности. Состояние медитации делается как бы рабочим состоянием творца. С другой стороны, в отличие, например, от шаманистских техник, дзэнский психотренинг имеет характер саморегуляции, осуществляется через управление психической деятельностью, а не через неконтролируемое состояние экстаза, в которое шаман впадает в результате камлания.

В отличие от работы с сознанием в христианской практике, идущей путем нравственного становления личности, дзэнская психопрактика, отрицая личность в обычном значении этого слова, обосновала психофизиологический путь к постижению истины, к просветлению, к самому спасению; она сделала это вопросом «правильной техники». Имея в этом плане много общего с установками психотехники в системе К.С.Станиславского, направленной на мобилизацию сознания, дзэнская психопрактика использует иные механизмы достижения особых состояний сознания, обосновывая это приведением порядка сознания в соответствие с понимаемым в дзэн порядком мира. В частности, вместо вхождения, вживания в образ

дзэн предлагает вообще освобождение от всяких мыслей и образов, поскольку они-то и составляют содержание сознания, а оно должно быть чистым. Поэтому и подготовительная работа мастера называется в дзэн не репетицией, а именно тренировкой, ибо подчеркивается технический ее характер в отличие от самого акта творчества, который может быть только единственным и неповторимым.

В целом можно сказать, что построение тренинга в дзэн выступает как переводение в практический план основных теоретических положений дзэнского учения о характере сознания, о пути постижения истины, об образе действий человека согласно внутренним закономерностям существования и развития мира. Принятие в системе принципы работы с сознанием помогают выявить изначально присутствующее в человеке общее космическое начало, определить место человека в контексте действия всеобщих космических законов, которым человек как часть природы, часть космоса подлежит и, лишь постигнув которые — путем слияния с космосом, — человек может полностью самопроявиться, став полноправным членом оттошения: небо — земля — человек.

Иными словами, построение тренинга — это опосредованное действиями — их характером и формами, содержанием и значением — отражение философских представлений о мире и человеке, их взаимосвязи и взаимодействии как соразмерных между собой макро- и микрокосма. Каждая конкретная тренировка в том или ином виде дзэнского искусства — это построенная специфическими средствами данного искусства модель «пути» в дзэн, модель постижения истины, достижения совершенства. В более общем смысле — это представленная через весь ритуал тренировки космология дзэн, переведенная в план символического выражения. Каждая отдельная тренировка как бы проигрывает вкратце ту ситуацию, о которой пишет дзэнский мыслитель VIII в. Цин Юань: «Прежде чем человек изучил дзэн, горы были для него горами и воды водами. Потом, когда он взглянул в истину дзэн, горы стали не горы и воды не воды. Но когда он действительно достиг обители покоя, горы снова стали горами и воды водами». То есть человек возвращается в тот же мир, но возвращается обогащенный новым видением, новым знанием, и потому воспринимает его уже на новом уровне сознания, новом уровне понимания, озаренный открывшейся ему истиной.

Таким образом, можно сказать, что не только система психотренинга в целом построена как символизация понимания мира в дзэн, но и каждая отдельная тренировка предстает своеобразным актом микромоделирования дзэнской космологии. Проводимое в процес-

се психотехнической работы глубокое внутреннее реструктурирование соотношения деятельности сознательного, подсознательного, бессознательного осуществляется в направлении их организации для выхода в сферу слияния со сверхсознанием космоса. Так осуществляется возврат к исходному состоянию целостности, восстанавливается, по словам известного исследователя и популяризатора дзэн Д.Т.Судзуки, изначальное единство мира. В плане искусства это означает также и восстановление изначальной спонтанности, которую человек утрачивает, «обменивая» природную мудрость на внешнюю и условную культуру. Только воссоединяясь с Единым, мастер дзэн способен распознать истинную гармонию, и потому опредмечиваемые им в своем творчестве гармонии оказываются в согласии с космическими, порождающими ритмами.

### Примечания

- <sup>1</sup> См., например: Личность в традиционном Китае. М., 1992.
- <sup>2</sup> Дюмулен Г. История дзэн-буддизма. Индия и Китай. СПб., 1994. С. 61.
- <sup>3</sup> См.: Капра Ф. Дао физики. СПб., 1994. С. 34.
- <sup>4</sup> См.: Suzuki D.T. Zen and Japanese Culture. L., 1957. P. 359.
- <sup>5</sup> Абаев Н.В. Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае. Новосибирск. 1983. С. 4.
- <sup>6</sup> См.: Мартынов А.С. Государственное и этическое в императорском Китае // Этика и ритуал в традиционном Китае. М., 1988. С. 284.
- <sup>7</sup> Ткаченко Г.А. Средневековая философия Китая // История восточной философии. М., 1998. С. 59.

## **Постмодернизм и неоиндуизм как единое пространство посткультуры**

Неоиндуизм — часть ПОСТ-культуры<sup>1</sup>. Общим для этих двух феноменов являются смешение стилей, эклектизм; отказ от построения системы, логико-категорической организации мысли и принятие внерациональной словесной текучести; отход от дихотомии духовное — телесное, священное — мирское, этическое — аморальное, истинное — ложное; антисистематизм; адогматизм; самоутверждение личности в свободе творчества. Если постмодернизм — это устоявшийся термин, употребление которого не вызывает столь много разнотолков, применение понятия «неоиндуизм» нуждается в пояснении. В западных академических кругах неоиндуизм отождествляется с направлениями индийской мысли, ставящими своей целью апологетику Индии и ее самоактуализацию через применение своего философского наследия в области морали<sup>2</sup>. В отечественной индологической традиции термин «неоиндуизм» применяется по отношению к разнородным реформаторским движениям, генетически связанными с Индией. Среди таких неоиндуистских движений оказываются часто несхожие между собой «Брахмосамадж», «Миссия Рамакришны», «Международное общество сознания Кришны», «Общество божественной жизни», а также такие представители, как Раджниш, М.М.Йоги, Ш.Ш.Анандамурти, Нирмала Дэви, Саи Баба, Шри Чинмой, Свами Вивекананда, Ауробиндо Гхош. А.А.Ткачева объединяет двух последних в «универсалистский индуизм» — «эта разновидность религии родилась как движение духа, как поиск определенной мировоззренческой платформы и идеологии, адекватной задачам национального возрождения и освободительного движения, родилась среди индийских интеллектуалов, озабоченных проблемами будущего своей цивилизации»<sup>3</sup>.

Сам факт модернизации не является, однако, еще достаточным, чтобы называть какое-либо течение с приставкой «нео», особенно, если обновление непротиворечиво той традиции, в которой функционирует это течение. По этой логике учения Шанкары, Мадхавы, Рамануджи, Чайтаньи также следовало бы отнести к неоиндуизму, сославшись на их реформаторский характер.

Еще одна тенденция<sup>4</sup> состоит в определении неоиндуизма как комплекса учений, пришедших из Индии в XX веке в Европу. То, что западные люди начинают следовать учениям адвайтизма, вишнуизма, кришнаизма, тантризма, шактизма, шиваизма заставляет называть эти направления неоиндуизмом. Я полагаю, что термин неоиндуизм применим к индийскому экспорту религии и философии настолько, насколько в конкретных направлениях осуществляется отход от традиции, ее реформа в сторону уже вышеуказанных черт ПОСТ-культуры. Если же происходит трансплантация какого-то течения на западную почву, то аффикс **нео** вряд ли отражает суть явления, так как произошел лишь перенос какого-то давно устоявшегося учения в новые условия, при этом ранее существовавшие принципы остались без изменения. Активизация деятельности вишнуитских, кришнаитских, шактистских и шиваитских течений в Европе и Америке связано лишь с их внутренней динамикой развития, либо с процессами глобализации, либо с тем и с другим вместе. Изменения, принесенные руководителями подобных организаций, носят структурный характер, при этом часто сохраняется ортодоксальность и приверженность традиционным догмам (вегетарианская диета, сексуальные табу и прочие брахманистского правила). Такие признаки отличают эти движения от собственно **неоиндуизма**, имеющего такие признаки, как уход от авторитета, ценность жизненной свободы, бесформенность.

Догматика «традиционного» индуизма открыта к изменениям. Учителя признают не только веды, но и литературу, следующую ведическим канонам, поданную, возможно, с адаптацией к современным условиям. Однако открытость традиции для дополнений не означает, что могут быть изменены основные положения индуизма. Такими центральными моментами вероучения будут следующие гносеологические и онтологические положения: принятие «шабда прамана» — откровения вед как средства познания и авторитета (гуру), возможность позитивного знания через сакральную (трансформативную) практику, признание перевоплощения души, вера в закон моральной причинности (карма), признание цикличного космического миропорядка, следование социально-духовной стратификации

общества (деление на варны и ашрамы), спасение, как цель сакральной практики. Отрицание этих положений, усиление мистического элемента, пост-традиционалистские тенденции ставят движение в категорию неоиндуизма. С индуизмом такое течение связывает лишь происхождение основателя и обращение к элементам индийской философии.

Представители неоиндуизма пришли к такой реформированной версии индуизма вследствие процесса глобализации, наступления эпохи ПОСТ-культуры, посттрадиции. Пост-традиционализм — общечеловеческое явление, имеющее место не только на Западе, но, как мы видим, и в Индии (характерно, что как следствие посттрадиционализма, появляется и обратное движение — фундаментализм, пытающееся вернуться к корням традиции). Если обновленческие идеи не выходят за рамки индуизма, не посягают на его основные догматы, то еще рано причислять движение к неоиндуизму. В то время как представителей, связанных с индуизмом лишь номинально, генетически, действительно лучше именовать «неоиндуизмом». Они настаивают, что моральный облик не имеет ничего общего с открытием божественного, самопознанием. В жизни представителей неоиндуизма можно увидеть примеры мистификаций, шарлатанства, нескрываемого сребролюбия, эротических похождений. Эмансипированные гуру ставят духовное производство на коммерческую основу, становятся символом преуспевания и процветания. Потребность в учителе, передающего знания мистическим путем, неоиндуистскими направлениями признается вследствие невозможности дискурсивного познания истины. В них учитель остается как мистический символ. Показательно, что гуру-коммерсанты стали, прежде всего, показательны именно в западных странах, а не в самой Индии. Таким образом, разделение «индуизм» — «неоиндуизм» проходит по линии отношения к традиции.

Отсутствие сколь-либо серьезных трений между индуизмом и неоиндуизмом объясняется характером древнеиндийской мысли, направленной больше на позитивное движение в рамках своей традиции, нежели на борьбу с еретиками. С другой стороны, эпатаж общественных норм, по каким бы причинам он ни осуществлялся, не является новым для этой традиции. В разных частях Индии время от времени объявлялись пророки с нестандартным поведением, экзальтированные святые и «боголюди».

У истоков реформации индуизма стоял Раммохан Рай, критиковавший некоторые его догматы (политеизм, поклонение изображениям божеств), а также обычаи индуизма. Тенденции к радикаль-

ной реформе индуизма отмечают еще в этот период. А.А.Ткачева считает, что симптомы нарастания адаптирующихся к современным условиям религиозных движений характерны прежде всего для 70—80-х годов XX века<sup>5</sup>. Действительно, начиная с 60-х годов, мы наблюдаем увеличение интереса к восточному мистицизму на Западе, однако это обусловлено не восточным экспансионизмом, а скорее поиском западной мыслящей молодежью альтернативных образов жизни. Для кого-то такой альтернативой стала богемная жизнь хиппи, а кто-то нашел «свое» в ашрамской жизни под руководством харизматического лидера. Если бы причина в популярности индуизма действительно исходила только с Востока, то тогда мы бы имели крупные очаги распространения индуизма еще в конце XIX века, когда разные ачарьи направляли своих учеников проповедовать на Запад. Уникальная ситуация подъема интереса к индуизму и неоиндуизму сложилась лишь к 60-м годам XX века, когда западная культура была охвачена аксиологическим кризисом. Особенно быстро приобретал своих последователей неоиндуизм, поскольку в нем совмещаются и претензия на мистицизм (импониравший антисциентистским устремлениям молодежи), и открытие внутреннего знания, совмещающееся с антитрадиционализмом и самоактуализацией. В силу индивидуальности проповедников и учителей подчас сложно провести разграничительную линию их отношения к традиции. Многие лидеры, видимо, сознательно не дают однозначного ответа на вопрос об их отношении к реинкарнации, карме, делению общества на варны и ашрамы, положению бога, вед. Так Рамакришна в некоторых случаях говорил о том, что греховность человека есть результат дурных поступков в предыдущих рождениях, а в другом случае, на вопрос о том, принимает ли он доктрину переселения душ, отвечает, что «Да, говорят, что-то вроде этого существует. Как можем мы понять пути господни своим ограниченным умом?»<sup>6</sup>.

Более решительно Рамакришна высказывается против незыблемости авторитета священного текста. Брахман оскверняется словом, если его описывать, поэтому веды, пураны, упанишады, тантры, классические философские системы Индии несут на себе печать этого осквернения. Это очень характерная черта неоиндуизма — упрощение обращения индивида к богу, и она присутствует в учении Рамакришны.

Другой посттрадиционный ход движения его мысли, не менее характерный для других реформаторов неоиндуизма, — антикастовость. Однако и здесь характер его выступления против разделения людей двойственен. Кастовые различия стираются, когда человек постигает Бога и проникается Богом.

Последователь Рамакришны Вивекананда в большей степени «неоиндуист», нежели его учитель. Его идеи раскрепощения человека, антропоцентризма и даже некоторый сентиментализм не характерны для трансцендентной философии Индии — «Мы слуги того Бога, которого незнающие зовут человеком», «Я не верю в Бога или религию, которые не могут утереть вдовьи слезы или дать сироте кусок хлеба».

Вивекананда выступает против поклонения сверхъестественным существам. Религия для него имеет идеал общественно значимый, в которой нет места таинственному и мистическому. Самопожертвование для Бога у Вивекананды понимается как служение человеку, выражающееся как альтруизм, патриотизм, борьба за мир, развитие системы образования, передовой технологии, ликвидация бедности, неграмотности (последние положения относятся особенно к Индии).

За Дж.Кришнамурти закрепился образ человека, отказавшегося от роли Учителя и Мессии, вместе с тем его длительная наставническая деятельность позволяет вынести некоторые суждения о нем как о представителе неоиндуизма.

Противник логического метода, системности, Кришнамурти считает подчинение авторитету вредным и не видит заданных путей постижения истины. Сколько религий — столько тюремных клеток. Необходимо освободить человека от догм, условностей. Его подходом было озарение, попытка непосредственного видения истины: «Знания, вера, убеждения, умозаключения и опыт — все это препятствия для истины»<sup>7</sup>. Полнота человека — в его пустоте. Теории только создают препятствия. Есть только жизнь и реакция на нее, и это — истина. В этих суждениях ясно улавливаются постмотивы абсурдности, иррационального, бессистемного, парадоксального: «Искать истину — значит отрицать истину»<sup>8</sup>, «Никакой идеологии — тоже идеология»<sup>9</sup>. Кришнамурти выступает против норм, стандартов, дисциплины, формы. Человек пустой изнутри ищет внешних форм — искусство, красоту и тем самым бежит от себя. В своей жизни Дж.Кришнамурти последовательно заставил своих поклонников пережить крушение их надежд, связанное с его мессианством, распустив теософский «Орден звезды», организованный для Учителя Мира А.Безант.

Вместо обоснованного ответа на философские вопросы о смысле жизни учитель предпочитает отвечать метафорически: «Жизнь... зеленый листок, и увядший листок»<sup>10</sup>. Исходя из этого и других признаков, Г.Померанц также приходит к выводу, что способ мышления Кришнамурти импульсивен, «не укладывается в логическую систему и с точки зрения дисциплинированного ума крайне противоречив»<sup>11</sup>.

Ошо (Бхагаван Шри Раджниш) — один из ярких представителей неоиндуизма и ПОСТ-культуры. Он полагал, что в жизни важную роль в познании играет личный опыт индивида и его самоутверждение: «Бог... создан Вашим воображением»<sup>12</sup>. Истина — вне конкретных форм, установок, вербальных формулировок, практик, логики, а ее постижение осуществляется хаотическим, а не систематическим методом<sup>13</sup>: «Чем больше вы погружаетесь в язык, тем больше мертвым он вас делает... отбросьте все мантры, все техники. Позвольте существовать моментам без слов»<sup>14</sup>. Не только вербальная форма вымысел и обман, конкретные традиции — это лишь временная форма, тексты — условны, в конечном счете христианин должен забыть Библию, индус свою Гиту<sup>15</sup>, последователь Ошо — то, чему учил Бхагаван: «У меня нет системы. Системы могут быть только мертвыми. Я — бессистемный, анархический поток, я даже не личность, а просто некий процесс. Я не знаю, что я говорил вам вчера»<sup>16</sup>. Форма не важна как для самого учения, так и для объекта, Бог у Ошо — это все, «... это то, что здесь и сейчас. Эти деревья, этот ветер, облака, это небо, вы, я — вот что такое Бог»<sup>17</sup>.

Нет ни формы, ни метода познания, есть только то, что есть, а все, что есть — это вымысел. Не стоит рационально пытаться осмыслить это или через призму какой-то традиции, так как учение Ошо — антирационально и антитрадиционно. Он призывает делать то, что исходит из чувства, течет из сердца: «Никогда не следуйте разуму... не руководствуйтесь принципами, этикетом, нормами поведения»<sup>18</sup>. Если раджниешизм против рационально-логического познания, может, нужна вера? Нет, вера — это тоже барьер, должна быть просто жизнь. Тот, кто живет, не заботится о приличии, не уважает общество, для него все естественно<sup>19</sup> (видимо, поэтому ашрамы Бхагавана становились объектом критики за антиобщественную деятельность: промискуитет, правонарушения и т.д.)<sup>20</sup>.

Что касается своих противоречивых высказываний, которые Ошо называет «совместимыми несовместимостями»<sup>21</sup>, то в свете алогического подхода они не представляются чем-то необычным.

Возможно, что Раджниш, еще преподавая в университете Джабалпура, напрямую познакомился с предтечами постмодернизма и они оказали на него свое влияние. На эту мысль наводят некоторые его высказывания, имеющие оттенок философии жизни: «Не задавайте философских вопросов... На них невозможно ответить. Не задавайте метафизических вопросов. Например, на вопрос «Кто создал мир?» нельзя дать ответ. Он абсурден... Задавайте личные, интимные, экзистенциальные вопросы»<sup>22</sup>. Признание важности

личностного бытия, личной интерпретации, реализации собственного понимания продолжает тему самоутверждения. Ошо интересуется только то, что говорит он сам, текст он применяет, только чтобы подтвердить свою свободу выбора — «Иисус, Кришна, Будда, Лао-Цзы — я приспособляю их к себе»<sup>23</sup>.

Также можно говорить о свободном принятии Ошо разных элементов других учений, смешении стилей. Так его утверждение о том, что он учит антидоктринальному, антифилософскому, антиинтеллектуальному опыту походит на сентенции дзена: «Как быть: просто тому как быть. Тому как быть здесь и сейчас»<sup>24</sup>. Не следует считать, что он дзенец, в разные времена Ошо мог доказывать преимущество христианства, суфизма, хасидизма, даосизма, дзена, тантризма над всеми другими практиками<sup>25</sup>. Сам он называл свой эксперимент по смешению религий и философий уникальным и сравнивал его с составлением букета: «...цветок груб, аромат тонок... Вот что я пытаюсь сделать — свести воедино все цветы тантры, йоги, Дао, суфизма, дзена, хасидизма, иудаизма, мусульманства, индуизма, буддизма, джайнизма...»<sup>26</sup>.

Таким образом, о Дж.Кришнамурти и Ошо Раджниш можно сделать вывод, что их творчество имеет отдаленные индийские мотивы, но по сути принадлежит современной ситуации ПОСТ-культуры и поэтому имеет больше прав называться неоиндуизмом.

В чем же причина единения культурного пространства Востока и Запада? Западная культурологическая школа дала ответ на этот вопрос в форме характеристики современных цивилизационных процессов — сужение географических границ, коммуникационные технологии, способствующие большей открытости и взаимопроникновению разных культур. Альтернативное объяснение, коренящееся в глубинах индуизма, связывает направление современной цивилизации с особым циклом мировой истории — четвертым космическим циклом, Кали-йуга (Бхагавата Пурана, 12.2; Матсья Пурана). Первые три эпохи (Сатъя, Двапара и Трета) по убыванию отходили от традиции, хотя по сравнению с нынешней ситуацией Кали-йуги все они представляются идеальными. Оставление традиции сопоставимо с гуманитарными и естественнонаучными моделями. С гуманитарной<sup>27</sup> точки зрения, как пишет Р.Генон: «...развитие всякого проявления с необходимостью предполагает все большее и большее удаление от принципа». Удаление происходит от традиционного типа культуры по направлению к состоянию, все более отклоняющегося от традиционного, или к ПОСТ-культуре. И неоиндуизм, и постмодернизм характеризуются антитрадиционным<sup>28</sup> духом и выступают в данном случае частными процессами одной тенденции.

## Примечания

- 1 См.: *Бычков В.В.* ПОСТ.: Корневище ОБ. Книга неклассической эстетики. М., 1998. С. 213.
- 2 *Halbfass.* Wilhelm. India and Europe. SUNY Press, 1988.
- 3 *Ткачева А.А.* «Новые религии» Востока. М., 1991. С. 76.
- 4 Эта тенденция, в основном, выражается СМИ.
- 5 *Ткачева А.А.* Индуистские мистические организации и диалог культур. М., 1989. С. 3.
- 6 *Рыбаков Р.Б.* Вступительная статья к книге Р.Роллана “Жизнь Рамакришны”. Киев, 1991. С. 24.
- 7 *Кришнамурти Д.* Проблемы жизни. Т. 1. М., 1997.
- 8 Дж.Кришнамурти и проблема современного нигилизма. *Померанц Г.* Выход из транса. М., 1995. С. 528.
- 9 Там же. С. 153.
- 10 Там же. С. 339.
- 11 *Померанц Г.* Выход из транса. М., 1995. С. 516.
- 12 *Ошо.* Психология эзотерического. М., 1992. С. 10.
- 13 Там же. С. 47.
- 14 Там же. С. 18.
- 15 Там же. С. 122.
- 16 Там же. С. 265.
- 17 Там же. С. 202.
- 18 Дао: путь без пути. Т. 1. С. 183.
- 19 Там же. С. 164.
- 20 *Баркер А.* Новые религиозные движения. М., 1997. С. 40.
- 21 *Ошо.* Психология эзотерического. С. 346.
- 22 Там же. С. 136.
- 23 Там же. С. 224.
- 24 Там же. С. 112.
- 25 *Маркина З., Померанц Г.* Великие религии мира. М., 1995. С. 306.
- 26 *Ошо.* Психология эзотерического. С. 230.
- 27 Естественнаучная парадигма подразумевает увеличение энтропии в системе со временем.
- 28 Антропос и поэсис. М., 1998. С. 113.
- 29 Термин «традиция» употребляется в значении передаваемых сакральных канонов, по которым строится общество и отличается от понимания традиции в смысле «обычай».

## **Эстетика красоты и любви в культуре Индии**

Одной из ярко выраженных особенностей представлений о любви в индийской культуре служит явное включение в него сексуальности, что характерно и для индийского искусства в целом. При оценке этого факта обычно подчеркивается нормативность сексуальности в индийском и ряде других обществ, что придает сексуальности в художественной культуре эстетизированный характер. М.Фуко в своей «Истории сексуальности» выделяет две основные традиции в этой области, эксплицитную и имплицитную, причем эксплицитная традиция приводит к возникновению эротического искусства, в котором «истина выводится из самого удовольствия, понимается как практика и накапливается как опыт, удовольствие не рассматривается по абсолютному закону разрешенного или запрещенного или с точки зрения критериев полезности, но, прежде всего, по отношению к самому себе»<sup>1</sup>. Понятие любви в индийской культуре, как бы окруженное ореолом сексуальности, дает богатые возможности для изучения связей чувственного и духовного опыта. Соединение духовного и чувственного начал характерно для отношения к любви в индийской традиции, которая разделяет жизненное, чувственное и духовное, эстетическое переживание. Искусство становится силой, способной преодолеть разобщенность людей, которая существует даже в страстной экстатической любви и является источником вечной неудовлетворенности любящих.

В многовековой истории индийской культуры мы выделим две эпохи, условно обозначаемые как Древняя и средневековая Индия. Разграничение между этими двумя эпохами проводится по принципу вычленения и обособления отдельных форм поведения, институ-

тов, жанров художественного творчества и т.д. «Со временем литература, искусства, науки, нормы повседневного общения, некогда включенные во всеохватывающую синкретическую сферу религиозного, начинают вести самостоятельное существование. Та же судьба постигает и поведение в сфере пола»<sup>2</sup>. Этот процесс, носящий в культуре универсальный характер, происходит в Индии в специфических для нее формах, но тем не менее можно говорить о двух различных типах любовного переживания, характеризующихся слитностью и «прозрачностью» (Древняя Индия) и плюрализмом и символизмом (средневековая индийская культура).

Литературное творчество в Индии в рассматриваемый нами период не является отдельной областью художественного творчества — оно чаще всего неотделимо от религиозно-философского и представлено поэтическими текстами, носящими сакральный характер. Из всего многообразия средневековой индийской литературы мы рассмотрим одну поэтическую традицию — поэзию бхакти, поскольку она наиболее представительна с точки зрения различных видов любовных и сексуальных отношений и эстетических норм и ценностей. Это связано с ее приверженностью устной форме, характерной для индийской культурной традиции. «На протяжении тысячи лет индийские священные тексты существовали в устной форме, наряду с обширным материалом басен, фольклора и легенд, происходящих от и соотносящихся со священными текстами»<sup>3</sup>. В этом смысле любовная поэзия бхакти соответствует «первичной устности» индийской литературы, поскольку большинство из ее представителей никогда не записывали своих стихов.

Индийской эстетической традиции в целом не свойственно создание новой формы, напротив, все время происходит соотнесение нового текста с набором текстов, получивших канонический статус. Отсюда комментаторский характер философской рефлексии, мифологическая образность лирической поэзии, заимствование сюжетов драмы из эпических поэм, воспроизведение нарративных моделей в различных устно-фольклорных формах, ограниченный, фиксированный набор сюжетов в лирической поэзии. Любовная тема является одним из устойчивых компонентов индийской культуры, причем она всегда трактуется на эстетическом уровне, поскольку понятия любви и красоты неразрывно связаны как в эстетической рефлексии, так и в художественной практике.

Наиболее полную разработку тема любви как эстетической категории, связанной с категорией прекрасного, получила в философско-эстетических учениях, которые начали оформляться в первые

века до н.э. В «Натья шастре», трактате по искусству драмы, музыки и танца, автором которой считается легендарный мудрец Бхарата, большое место уделено природе человеческих эмоций и их представления в сценическом действе. Из восьми основных человеческих чувств, выделенных в «Натья шастре» (любовь, смех, печаль, гнев, мужество, страх, отвращение, удивление), любви («шрингара») отводится главенствующее положение.

Связанность понятий «любовь» и «красота» отражена в санскритском термине «шрингара», в котором присутствует смысл как эстетической эмоции любви, так и украшения, процесса создания красоты. Когда описывается индийская красавица, украшающая себя традиционными украшениями, говорится, что она «делает 16 шрингар». Любовные чувства героев драмы или поэмы также называются «шрингар». Проблеме любви как эстетической эмоции посвящен трактат «Шрингара Пракашан», написанный в XI веке уже реальным историческим лицом, Бходжа. Он считает, что «шрингара» — не только основная, но и единственная эстетическая эмоция. «Мы считаем, что только Шрингара составляет раса (эстетическое чувство — прим. авт.), так как ею можно наслаждаться». Бходжа приравнивает «шрингара» к основному принципу действия жизненных сил и определяет его как чувство любви, переживаемое эстетически. Это отличает его от переживания любви в жизни, носящего чувственный характер («кама»).

Согласно теории Бходжа, точно так же как подлинным значением слова можно насладиться лишь в речи, подразумеваемым значением — лишь в поэтической композиции, преданностью — в богатстве качеств предмета любви, красотой — лишь в теле женщины, так и «шрингара» можно насладиться лишь в сердце эстета. Взгляды Бходжа на эстетический опыт сродни взглядам выдающегося индийского мыслителя, представителя философской школы веданта Абхинавагупты (X в.), который приравнивает эстетическое наслаждение к понятию высшего блаженства в ведантийской философии. По мнению Бходжа, любая эмоция, достигшая высшей ступени, трансформируется в любовь. «Шрингара» означает любовь как эстетическое переживание. В этом понимании она совершенно отлична от того чувства, которое люди испытывают в реальной жизни, что означает существование непреодолимой границы между представлением и представляемым предметом. Человеческое чувство любви состоит в страстном стремлении двух человеческих существ противоположного пола друг к другу, в их взаимном наслаждении друг другом. Чувство это является преходящим, состояние влюбленности продолжа-

ется, пока длится очарование. Любовь же как эмоция, находящаяся в центре драматической ситуации и становящаяся основой эстетического опыта, является устойчивой и постоянной. Она не включает в себе боли и представляет собой состояние душевного блаженства. Таким образом, особенность представления любви в индийской эстетике состоит в определенной схематизации отношений любви, которые приобретают статический характер, стабильность, не свойственную как репрезентации любви в других дискурсах индийской культуры (драматическом, поэтическом), в которых подчеркивается изменчивость и вариативность любовного переживания, так и реальным жизненным любовным переживаниям и отношениям, причем эти качества осмысляются в свете понятия о превосходстве трансцендентального над мимолетностью жизни.

Другое различие любви как жизненного опыта и как эстетического переживания состоит в уровне его чувственного и духовного аспектов. Двое реальных влюбленных продолжают сохранять свою индивидуальность, что необходимо для наслаждения радостями любви. Это наслаждение достигает высшей точки на физическом уровне, и для получения его необходимы чувственные стимулы. Постоянное утверждение гедонистического характера человеческой любви подчеркивает биполярность чувственного и трансцендентального начала: в любви, испытываемой эстетически, эмоция выходит за границы чувственного опыта, будучи укорененной в сфере воображения. В эстетическом объекте, созданном воображением вдохновенного поэта, происходит полное слияние возлюбленных, жизненная проблема преодолевается на эстетическом уровне и на уровне поэтического дискурса, помогая преодолевать человеческую разобщенность. Любовь как эстетическое переживание состоит именно в ощущении единства, являющегося результатом слияния двух «Я», причем это единство не имеет физической природы. Соответственно эстетический опыт любви является опытом соединяющим, несмотря на то, что чувство любви живет в двух разных людях — духовно они сливаются настолько тесно, что двойственность растворяется в единстве<sup>4</sup>.

Слияние двух существ в любовном экстазе как объект эстетического опыта дает возможность зрителю или читателю пережить любовь как чувство, свободное от жажды обладания и личной заинтересованности. «Шрингара» как эстетический опыт состоит в индивидуализации переживания и в конечном итоге к обожествлению этого переживания, свободного от всех случайностей и несовершенств человеческого бытия. Такой взгляд, заложенный в учении Абхинавагупты, имел многочисленные отголоски вплоть до наших дней<sup>5</sup>.

Суть этого учения состоит в том, что эстетическое наслаждение приравнивается к высшему блаженству мистического экстаза. Этот параллелизм основывается на двух общих чертах эстетического и мистического опыта: преодолении эгоцентричности и отсутствии желания. Соответственно как зритель или читатель («расика»), так и мистик, испытывают чувство освобождения, и именно эта обретенная свобода приводит к блаженству. Мирское существование, согласно учению Веданты, наполнено эгоцентризмом, а «эго» ассоциируется с желаниями. Желания же всегда порождают другие желания, в результате чего жизнь наполнена неудовлетворением и напряжением, отсутствием спокойствия духа и интеллекта. При получении же эстетического наслаждения мы можем временно выйти за пределы желания и испытать чистую радость. Это отсутствие желания имеет своей причиной нереальность объекта искусства, и зритель или читатель знает, что то, что происходит перед ним, рождено воображением, он не принимает личного участия в событиях драмы или поэмы, хотя может очень тонко чувствовать изображаемые эмоции. «Эта свобода от вовлеченности дает ему радость, которая ассоциируется с игрой. Именно эта чистота игры привела Абхинавагупту к установлению параллели между мистическим экстазом и эстетическим наслаждением, поскольку мистик также видит мир как игру («лила») божественного творца»<sup>6</sup>.

Таким образом, в древнеиндийских учениях о любви выстраивается иерархия любовных переживаний и отношений, где высшее место отводится трансцендентальному чувству слияния с Абсолютом, которое манифестируется в эстетическом переживании, «шрингара». Чувственная любовь, «кама», которой отводится вполне значительное место в человеческой жизни, характеризуется преходящим характером. Этот дуализм проявляется во всех видах индийского искусства, сочетающих божественный экстаз и чувственное удовольствие. Сама разведенность понятий «шрингара» и «кама», с одной стороны, снимает оппозицию между «идеальной» и «плотской» любовью, так как соотносится с различными аспектами человеческого опыта, с другой — в соответствии с традиционным пониманием жизни как инстанции в цепи перерождений, постоянно напоминает о первичности духовного начала. Понятие «кама» не исключается из «шрингара» постольку, поскольку само эстетическое переживание возможно лишь через чувственный опыт. Сама семантика слова «кама», в широком смысле означающем все удовольствия и наслаждения, которые человек может испытывать при помощи органов чувств, указывает на принадлежность ее к сфере чувственного. Ват-

स्याна, автор «Кама сутры», определяет «кама» как «наслаждение предметом при помощи пяти органов чувств — слуха, речи, зрения, вкуса и запаха, в соответствии с диктатами разума и в соответствии с душой. По сути дела кама — это специфическое удовольствие, испытываемое, когда действует чувство осязания и когда оно находится в контакте с объектом, производящим удовольствие»<sup>7</sup>.

В средневековой Индии тема любви и красоты связана с религиозно-философским течением бхакти, согласно которому освобождение от вечной цепи перерождений и связанных с ними страданий может быть достигнуто через преданность богу, носящую характер личностной любви. Это смещение акцентов в понимании любви по сравнению с Древней Индией связано с распространением вишнуизма, во многом основывающегося на философии Веданты, которая объясняет Вселенную как продукт эманации от сверхдуховного принципа (Ананда). Мир людей — это лишь «майя», иллюзия, он был создан божеством для своей игры («лила»). «Последним из благородных мифов Индии является миф о бесконечной «лиле», или игре, в которой каждый до бесконечности привязан к другому, пока мировой процесс не закончится через всеохватывающее освобождение»<sup>8</sup>. Один из наиболее известных проповедников вишнуизма Рамануджа говорит, что божество проявляет себя в многочисленных перевоплощениях, а верующие, практикуя любовь и преданность, могут достичь его качеств и подняться с низкого уровня материального существования к радости бесконечного. Этот религиозный постулат нашел свое выражение в учении об аватарах Вишну, из которых Кришна является центральной фигурой поэтических текстов, где тема любви и красоты занимает главенствующее место. Источником для многочисленных поэтических произведений бхактов служит канонический текст «Бхагавата пурана», а также некоторые части «Вишну пураны», в частности описание его любовных игр с пастушками, имеющих характер божественной игры «лилы» и утверждающих любовно-экстатический характер культа Кришны. «Радость поклонения доходит до совершенства у женщин, и именно они могут помочь достигнуть ее и мужчинам... Вот почему Благословенный Кришна наслаждался любовью с пастушками день и ночь. Он делал это двумя способами — внешне и внутренне, — но только внутренний способ дает высшую награду»<sup>9</sup>. Любовь к божеству становится объединяющей силой, способной преодолеть социально-кастовые, гендерные и имущественные различия. Эта любовь приобретает все качества земного чувства, сокращающего расстояние между бхактом и его Господином, что придает речи окраску повсед-

невности, так как используемые метафоры связаны с миром природы и человеческого быта, который, в свою очередь, поэтизируется. «Как бескрылые птенцы ждут матери, как голодные телята жаждут молока, как влюбленная девушка ждет возлюбленного, так, о мой лотосоглазый, я стремлюсь к тебе ... слышать о Вишну, петь о нем, помнить о нем, пасть к его ногам, поклоняться ему, молиться ему — вот девять путей бхакти»<sup>10</sup>.

Важную роль в развитии эстетического аспекта темы любви в вишнуизме сыграли Валлабхачарья и его сын и соавтор Виттхалнатха (XV-XVI вв). В основе учения Валлабхачарьи о любви лежит его комментарий к X главе «Бхагвата пураны», «Субодhini», в которой описываются игры Кришны с пастушками. В нем описываются все игры Кришны, в том числе и любовные, как совершенное выражение и воплощение эстетического опыта — «раса» — и эстетического переживания — «бхава». На этой традиционной эстетизации любовного чувства Валлабхачарья строит две свои основные концепции — всеохватывающей любви и «вынужденности».

Валлабхачарья рассматривал «Бхагвата пурану», которая для него, как и для других приверженцев вишнуизма, являлась основным каноническим текстом, с различных точек зрения: теологической, обосновывающей первичность любовных игр в религии, философской, ищущей ответы на такие вопросы, как смысл нисхождения Кришны на землю, этической, связанной с многочисленными нравственными вопросами любовной «лилы». Но все же преобладающим для обоих авторов является эстетический подход. Прежде всего, неоднократно подчеркивается красота самого текста, а в особенности описаний мест, связанных с любовными играми Кришны. Осень, луна, река, лес, животные и сам Кришна как образец мужской красоты, а пастушки — женской, — все переплетается с очарованием, которому трудно отыскать параллель в других священных текстах. Кришна обращается к Гопи: «Вы видели эту рощу в полном цвету, освещенную лучами полной луны и ставшей еще более прекрасной от шелеста листьев на игривом ветерке, долетающем с Джамуны?» Валлабха объясняет в комментарии, что любовными усладами нужно заниматься в цветущем лесу, пока еще не появились плоды. «Господин использует эти слова, чтобы привести пастушек в замешательство и отослать их от себя. В то же время он говорит о «полной луне», от которой «чаща зарделась», и эти слова снова будят любовное желание. Ветер с реки имеет три качества: аромат, поскольку он движется сквозь цветущие деревья, игривое движение и прохладу, так как он идет от воды. Таким образом, ветер добавляет к красоте

описания и в то же время пробуждает любовное настроение. Слова Кришны являются одновременно отражением красоты природы и возбуждением желания у пастушек»<sup>11</sup>. Любовные игры Кришны имеют своей целью вызвать «шрингара», основную эмоцию всех прокомментированных частей «Бхагавата пураны».

Валлабхачарья основывает свою эстетическую теорию на твердом убеждении, что целью появления Кришны на земле была божественная игра с его почитателями, а реализуется эта игра через осознание красоты, соответствующей канонам древнеиндийской эстетики, путем поэтизации всего материала. С самых первых строк «Бхагавата пурана» имеет эстетическую ориентацию: «Пейте, о знатоки на земле, наделенные чувством прекрасного, пейте снова и снова этот нектар чувства («раса»), которое длится вплоть до растворения мира, эту «Бхагавату», этот плод, который упал с волшебного дерева Вед». Понятие «раса» является для Валлабхи основным в его эстетической концепции и очень часто встречается на страницах его комментария, причем чаще всего в значении настроения или эстетического чувства.

Одной из характерных черт культа Кришны, согласно учению Валлабхачарьи, является радость поклонения Кришне через чувство любви, которое испытывают не только пастушки, но и пастухи, и даже животные, которых они пасут. «Стадо коров, которое Благословенный Господин ведет сейчас в стойло, он направляет своей милостью. Иначе они бы уже давно освободились. То же самое применимо и к гопи, но он действует так, чтобы и те, и другие могли испытать радость поклонения ему через любовь. Кришна помогает не только пастушкам в исполнении их желаний, но и пастухам. Они поют гимны в его честь по ночам, так же как девушки — днем». Кришна не освобождает своих почитателей, он «вынуждает» их держаться в рамках своей игры. Понятие божественной игры — «лила» — детально разработана в индийском религиозно-философском учении. Мир рассматривается как игра его божественного создателя. В исследовании природы игровой деятельности Й.Хейзинга выделяет такие ее характеристики, как свобода, незаинтересованность, ограниченность во времени и пространстве и необходимость соблюдения определенных правил»<sup>12</sup>. Эти качества, распространенные на весь мир, трансформируют повседневную жизнь в священную «лилу», распространяющую свой театрализованный способ обозначений на всю культуру. Божественная «лила» сравнивается с такими созданиями человека, как пьесы, живописные произведения и музыкальные композиции. Так, например, комментируя начало танца «рас», Валлабхачарья отмечает, что божественная воля Кришны орга-

низовала все таким образом, что это напоминало картину. «Кришна лила», любовные игры Кришны с пастушками, описанные в «Бхагавата пуране», связывает в себе религиозные и светские аспекты жизни, представленные через игровую деятельность. В то же время трансцендентальная любовная игра не имеет миметического характера. По мнению А.Кумарасвами, она является, прежде всего, духовной деятельностью, поскольку утверждает идеализированную модель мира, а не подражательную. С этой точки зрения различные типы отношения любви не могут быть рассмотрены как образцы жизненного опыта. Напротив, они задают идеальную нормативную модель, призванную связывать чувственный и духовно-эстетический аспекты любовного чувства, что позволяет преодолеть их видимую полярность и представить их как проявления единства бытия. «Суть индийского отношения к миру, — пишет А.Кумарасвами, — мы находим в постоянном интуитивном прозрении единства всей жизни и в инстинктивном и незыблемом убеждении, что признание этого единства — это высшее благо и настоящая свобода. Все, что Индия может предложить миру, вышло из этой философии»<sup>13</sup>. С этой точки зрения противопоставление «кама» и «шрингара» является условным выделением иерархической структуры отношений любви. Каждая из ступеней этой иерархии включает в себя нижестоящие. Поэтому высочайший уровень религиозно-мистического экстаза не исключает эротического элемента «камы». Эта сложная структура определяет разнообразие интерпретаций отношения любви в различных пластах индийской культуры. Примером этого может служить многозначность в интерпретации отношений Радхи и Кришны, начиная от идеализированной модели жизненных любовных отношений и до символизации в них отношения между индивидуальной душой и божеством.

В движении бхакти представлены и сосуществуют религиозные, эстетические и эротические аспекты любовного переживания. В то же время именно в практиках бхакти мы можем отметить растущее напряжение между «высокой» и популярной культурой, иерархизацию ценностной системы, хотя и выраженной в официальных терминах «триварги», но уже обладающей более жесткой структурой. Как отмечает Т.Манро, «в средневековой Индии доминантная структура ценностей была иерархичной. Индийские авторы рассматривают жизнь как ряд уровней, начиная от грубо-животной чувственности и заканчивая просветлением, освобождением, союзом с Абсолютом»<sup>14</sup>. В соответствии с этой ценностной иерархией возникает многозначность, использование одновременно разных языков, об-

ладающих разной семантикой на разных уровнях восприятия и означивания. Это характерно не только для литературы бхакти, но и для других текстов индийской культуры, меняющих свое значение в зависимости от того социокультурного пространства, в котором они употребляются, в частности для эпических поэм<sup>15</sup>.

Наряду с религиозно-философскими и эстетическими текстами тема любви получила детальную разработку в литературе в собственном смысле слова (хотя это название весьма условно, поскольку трудно говорить собственно о «литературе» в применении к текстам древнеиндийской культуры, носящих в основном мифопоэтический характер). Тем не менее можно говорить о нескольких областях литературного творчества, наиболее характерных для выделенных нами исторических эпох. Во-первых, это поэтико-драматическое творчество, наиболее ярко воплотившееся в древнеиндийской культуре, во-вторых — это мистическая поэзия, в котором наиболее полно представлено отношение к любви в средневековой Индии. Эти области литературы представлены поэтическими жанрами, что является спецификой не только индийской, но многих древних культур. Это относится и к драме, которую считают «подразделением» поэзии: «Санскритская драма попала под сильнейшее влияние поэзии («кавья») с самого своего возникновения». По мнению исследователей, это привело к ограниченности драматического творчества. «Ее подчиненность поэзии сдерживала нормальное развитие. Даже ведущие драматурги стремились скорее к поэтическим достижениям, чем к развитию драматического элемента»<sup>16</sup>.

Как и для философско-эстетических текстов, так и для драматических произведений в Древней Индии характерна трансформация человеческого чувства любви, носящего чувственный характер («кама»), в эстетическую эмоцию любви («шрингара»). Кама предстает в драме в мифологизированном и эстетизированном виде, как бог эротического желания, вооруженный цветочным луком, поражающим стрелами людей, богов и все в природе. Это придает эстетическому отношению любви, проявляющемуся в драме и лирической поэзии, более высокий статус по сравнению с его экстралингвистическим референтом. Более того, литературные образцы даже не соотносятся, как правило, с реальными людьми как референтами, а представляют собой персонажи из мифолого-религиозной или эпической области, что позволяет достигнуть высокой степени идеализации.

В соответствии с первичным местом, занимаемым любовью среди других видов эмоций, она является главной темой различных видов литературы в Индии. Зарождение и развитие страсти, испыта-

ния на пути влюбленных, томление любящих душ в разлуке — все это присутствует в многочисленных текстах индийской культуры, начиная от санскритской драмы и кончая современными популярными жанрами. В творчестве великого драматурга Древней Индии Калидасы декларируется традиционная иерархия жизненных ценностей, т.е. Дхарма и Артха ставятся выше Камы, но именно последняя предопределяет судьбы его героев. «Нетрудно заметить, — пишет индийский исследователь А.Джха, — что сексуальная любовь — это единственная тема, к которой Калидаса обращается вновь и вновь во всех своих работах... Он несравненный мастер одного чувства — «шрингара раса», по терминологии «Натья шастры», и он разрабатывает его с такой мощной творческой силой, что после него оно стало синонимичным с поэзией и литературой»<sup>17</sup>. При всей разработанности эстетической эмоции «шрингара» во всех ее оттенках она приобретает характер истинной ценности только в том случае, когда подчинена дхарме — лишь имеющая нравственную основу любовь приносит счастье. Здесь мы опять сталкиваемся с пониманием эстетического идеала в индийской культуре как неотъемлемой части идеала религиозного и этического. Основной принцип индийской эстетики можно сформулировать в наиболее обобщенном виде как поклонение красоте, отождествленное с поклонением божественному началу, «поскольку красота — это не что иное, как божество. Красота как атрибут земных вещей вторична. Осознать все прекрасное, чудесное, священное, что составляет жизнь как часть божественного начала — значит быть прекрасным, правдивым и счастливым»<sup>18</sup>. Идеальное воплощение этого эстетико-этического синтеза Калидаса видит в семье, которая «представляет собой единство прекрасных душой и телом супругов, живущих в мире, согласии и счастье, наслаждающихся физической и духовной близостью и рождающих детей — продолжателей рода»<sup>19</sup>. Соответственно выстроены отношения любовных пар у Калидасы — они или находятся в брачном союзе («Облаковестник»), или стремятся вступить в него («Малевича — Агнимитра»), или, при возникновении препятствий, преодолевают их, восстанавливая семейный союз («Шакунтала»).

Если в драме трактовка любви вписана в нарративный сюжет, то в лирических поэтических жанрах особое внимание уделяется эмоциональному состоянию героев, проявляющемуся в различных любовных ситуациях. Так в древнетамильской поэзии, расцвет которой приходится на I в. до н.э. — IV в. н.э., на так называемую эпоху Сангама, выделяется пять основных любовных ситуаций, от страстной влюбленности до измены. Рассматривается в ней и неразделен-

ная любовь, и любовь между неравными, но эти типы любви маргинализуются, выносятся за рамки «легитимного» дискурса любви, основанного на пяти моделях.

Во всех ситуациях признается неконтролируемый характер любовной эмоции, что ведет к сопоставлению ее с наваждением, с болезнью, к применению по отношению к ней негативно окрашенных определений и метафор: «Любовь, любовь — твердят вокруг. // Кто знает, что она — недуг, // Анангу — злое божество?»<sup>20</sup>. Особую опасность представляет любовь для женщины, становясь искушающей ее болезнью. Любовное чувство в его поэтическом представлении отражает дуализм отношения к любви как жизненному и как к эстетическому феномену. Разделяется объект сексуального влечения, который предстает как желанный, и любовного переживания, который описывается как обожаемый. Несмотря на более высокое положение последнего на ценностной шкале, признается мощное влияние чувственной любви на человеческую жизнь и судьбу. Поэты этого направления, в отличие от поэтов-бхактов, у которых чувственность эстетизируется и пропускается через мистическую поэтизацию, воссоздают почти натуралистическую картину непреодолимой страсти и таящихся в ней опасностей: «В сердце подруги моей не расточается мгла. // Бедная изнемогла бедная занемогла. // Этот недуг нипочем не исцелят лекаря. // Хочешь помочь? Возвратись, жаркой любовью горя»<sup>21</sup>. Отсюда стремление всех влюбленных и сочувствующих им соединить эти два уровня, что возможно только в брачном союзе как идеальной цели возникающего спонтанно любовного чувства. Если любовное чувство не имеет под собой этической основы, оно деэстетизируется, как это происходит у классика индийской литературы поэта-лирика Бхартрихари. Одна из трех частей его основного сочинения «Шатакатраям» («Собрание трехсот строф») посвящена различным проявлениям и перипетиям любовного чувства. В центре внимания поэта — «страсть, вписанная в природу», любовное счастье для него — одна из вершин человеческой жизни, причем оно достижимо, если любовь неразрывно связана с добром и чистотой. Продажная же любовь куртизанок лишается красоты, противопоставляется радостям супружеского союза.

Отношение любви в поэзии конкретизируется в определенных ситуативных моделях, что отражено в принятой в поэтике классификации героев и героинь в соответствии с ситуацией («наяк-наяк бхед»). В восьми основных типах героинь — «наяк» — отражены основные типы отношений внутри влюбленной пары, хотя иногда они связаны с внешними событиями:

Наряжающаяся для встречи с возлюбленным  
Страдающая в разлуке  
Господствующая над супругом  
Возмущенная изменой  
Страдающая в разлуке с возлюбленным вследствие ссоры  
Обманутая возлюбленным  
Та, чей возлюбленный далеко  
Идущая навстречу возлюбленному.

Каждой ситуации соответствует определенное эмоциональное состояние и эстетика его представления. Так готовящаяся к свиданию героиня описывается как «делающая 16 шрингар». Переход от одного типа ситуации к другой в рамках единой нарративной схемы позволяет проследить динамику любовных отношений.

Если в текстах древнеиндийского периода преобладает заданный традицией дуализм Кама/Шрингара и необходимость легитимации любовных отношений, то акценты в поэтике бхакти смещаются, и на первый план выходит мистическая любовь к божеству, находящая конкретное воплощение в культе Кришны. Тема любви Кришны и пастушки Радхи впервые разработана в поэме бенгальского поэта XII в. Джаядевы «Гита Говинда». Во вступлении поэт обращает к Кришне восторженные слова, в которых сочетаются этический и эстетический аспекты поклонения Кришне — «Победитель порока», «Прекрасный, как молодое облако», «Дух высочайший». Движение сюжета поэмы, в которой царит атмосфера чувственного наслаждения, идет от размолвки Кришны с возлюбленной, ревнующей его и раздосадованной его вольными играми с другими пастушками, через разлуку влюбленных к соединению в финале поэмы. В «Гите Говинде» мы встречаемся с «двойным кодированием» — на уровне денотации поэма эротична, но эта эротичность обладает коннотативным значением мистического откровения, воплощенном в образе Кришны. Прочитанная как поэтическое воплощение философии бхакти поэма аллегорична, символизируя стремление человеческой души к слиянию с Божеством.

Мистическая любовь, облеченная в чувственные формы, стала излюбленной темой поэзии бхакти. Любимым персонажем лирической поэзии становится Радха, предстающая в разных ситуациях в образах разных «наяк». Поэты не устают описывать красоту и чувственное очарование Радхи обычно в связи с ее страданиями в разлуке с Кришной, подробно описывается ее внешность и украшения — бусы, браслеты, пояс с бубенцами, что составляет особую эстетизированную атмосферу, «предписанную» традицией в качестве фона

для любовного переживания. Неизменное присутствие двойного кодирования в поэзии бхакти ведет к его противоречивой оценке — от чисто религиозного до любовного. На каком бы уровне ни рассматривалась поэзия бхакти, она всегда имеет мощную эстетическую окраску, основанную на совмещенности понятий любви и красоты в семантическом пространстве «шрингара». Гендерный аспект дискурса бхакти гораздо менее поляризован, чем в текстах индийской культуры других эпох. Это проявляется и в сходстве эстетического канона описания Радхи/Кришны как символизации женского/мужского начала — в параллелизме эстетики телесности (украшения, танцевальные движения)<sup>22</sup>, и в участии женщин в поэтическом творчестве и практике бхакти, составившем для индийской женщины, ведущей в ту эпоху жестко нормированное существование, своеобразную «зону свободы». Особый интерес с этой точки зрения представляет поэтическое наследие Миры Баи, раджпутской поэтессы XVI в., которая в своих песнях идентифицирует себя с возлюбленной Кришны, слышит, как звучит его флейта, играет с ним, танцует танец «рас», грустит в разлуке. Мира посещает Бриндаван, легендарное место детства и юности Кришны, с мечтой увидеть его там. «Шрингара» в его обоих смыслах пронизывает ее поэзию, создавая неповторимое очарование опоэтизированной до предела чувственной любви.

Если Мира идентифицировала себя с Радхой, то другой поэт-бхакт, принадлежащий к вишнуистской секте «Радха-Валлабха», Хари Вамса, обращается к Радхе с экстатическими словами любви: «Приди, о Радха, о вездесущая, самый преданный из твоих возлюбленных начал танец на берегах потока Джамуны. Толпы девушек танцуют в упоении и восторге, радостная флейта издает чудесные звуки»<sup>23</sup>. Несмотря на явное смещение акцента на эротический аспект любовного переживания, образность основана на тех же принципах эстетизации любовного чувства, которые заложены в древней традиции.

В поэзии бхакти мы можем проследить трактовку темы любви, в основном сходную с ее разработкой в эстетике и религиозной философии Древней Индии. Это сходство проявляется в отождествлении понятий «любовь» и «красота» в едином понятии «шрингара», в выходящей отсюда эстетизации чувственной любви, в двойном кодировании, присущем текстам различных эпох. Тем не менее в усилении эротического элемента в поэзии бхакти можно увидеть определенную связь с вытеснением области «кама» из социокультурных практик, приобретающих все более жесткий характер. Это приводит к необходимости «облагородить» чувственную любовь, придав ей

мифопоэтическую эстетизированную форму. «Кама», будучи постепенно вытесняемой из официального дискурса, находит себе прибежище в области мифа, легенды, мистических прозрений, популярного искусства.

Другой проблемой, касающейся связи трансцендентальных и «реальных» элементов в поэзии бхакти, отличающей его от аналогичных практик классической эпохи, является противоречивость и многомерность этой связи. С одной стороны, поэзия бхакти с ее детальной разработкой эмоционально-чувственных элементов может показаться областью представлений в символической форме реальных человеческих чувств, с другой — в соответствии с индийской традицией, — ее можно рассматривать не как «вторичное» пространство мимесиса, а как задающую определенную идеальную модель отношений людей с миром Божественного. Несомненно, интерпретация этой поэзии зависит и от опыта воспринимающего слушателя или читателя. «Иногда из внешнего мира, — пишет А.Гхош, — берется образ, точно соответствующий образу, возникшему в душе поэта, и разрабатывается им так реалистично и последовательно, что для того, кто им проникся, он становится частью духовного опыта, в то время как для других так и остается образом внешнего мира»<sup>24</sup>. На каком бы уровне ни происходило это восприятие, чувственная любовь неизменно остается связанной с эстетической эмоцией и с понятием прекрасного, что составляет специфику трактовки темы любви в разнообразных видах и жанрах индийского искусства и культуры в целом, в которых эта тема занимает важнейшее место.

### Примечания

- <sup>1</sup> Foucault M. The History of Sexuality. NY, 1978. Vol. 1. P. 57
- <sup>2</sup> Сыркин А. Несколько слов о древнеиндийской науке любви // Диалог. № 1. 1990. С. 68.
- <sup>3</sup> Jha A. Sexual Designs in Indian Culture. New Delhi, 1979. P. 128.
- <sup>4</sup> Это единство визуально выражено в мифологическом образе Ардханаришвара, божества, соединяющего мужское и женское начало.
- <sup>5</sup> Наиболее видный последователь идей Абхинавагупты в современной индийской эстетике — А.Кумарасвами.
- <sup>6</sup> Jhanjhi R. The Sensuous in Art. Shimla, 1989. P. 65.
- <sup>7</sup> Кама сутра. II. С. 11-13.
- <sup>8</sup> Mukerjee R. The Cosmic Art of India. Bombay-New Delhi-Calcutta, 1965. P. 46.
- <sup>9</sup> Бхагавата пурана. X. 29.
- <sup>10</sup> Там же. VI-VII. 26.
- <sup>11</sup> Radington J. Vallabhacharya in the Love Games of Krishna. Delhi, 1990. P. 133.
- <sup>12</sup> См.: Хейзинга Й. Homo Ludens. М., 1992.

- <sup>13</sup> *Coomaraswami A.K.* The Dance of Shiva. New Delhi, 1976. P. 3.
- <sup>14</sup> *Munro Th.* Oriental Aesthetics. NY, 1965. P. 74.
- <sup>15</sup> Подробнее это положение проанализировано автором в работе: *Шапинская Е.Н.* Культура Индии. М., 1995.
- <sup>16</sup> *Shekhar I.* Sanskrit Drama: Its Origin and Decline. New Delhi, 1976. P. 85.
- <sup>17</sup> *Jha A.* Sexual Designs... P. 131.
- <sup>18</sup> *Bahadur S.I.* An Aspect of Indian Aesthetics. In: Sangeet Natak Academi Silver Jubilee Volume. New Delhi, 1981. P. 7.
- <sup>19</sup> См.: *Калидаса.* Избранное. М., 1973. С. 15.
- <sup>20</sup> Жасминовая песнь. Из тамильской поэзии эпохи Сангама. М., 1982. С. 35.
- <sup>21</sup> Там же. С. 52.
- <sup>22</sup> Слитность мужского и женского аспектов в любовном танце «раса» можно отчетливо видеть в поэме классика поэзии бхакти Сур Даса «Кришнаяна». См.: Нет жизни без Кришны. Из средневековой индийской поэзии. М., 1992. С. 72.
- <sup>23</sup> Цит. по: *Keay F.E.* Hindi Literature. Mysore, 1938. P. 69.
- <sup>24</sup> *Ghosh A.* Основы индийской культуры // Открытие Индии. Философские и эстетические воззрения в Индии XIX века. М., 1987. С. 342.

## **Кундалини-Йога\***

Уже встал вопрос о различных изданиях работ Артура Авалона (г-на Джона Вудрофа), посвященных одному из малоизвестных аспектов индуистских учений; именуемый «тантризмом», поскольку он основывается на трактатах, называемых «тантрами», но будучи в действительности не так четко ограничен и более распространен, он всегда оставался ориенталистами в стороне из-за трудности его понимания и одновременно из-за своего рода предубеждений, что, впрочем, есть прямое следствие непонимания. Одна из главных его работ, «Змеиная сила», была недавно переиздана<sup>1</sup>; мы не предполагаем давать здесь ее анализ, что было бы почти невозможно и к тому же мало интересно (для тех наших читателей, кто владеет английским, лучше было бы обратиться к самой книге, о которой мы дадим лишь схематичное представление), а предполагаем лишь уточнить истинное значение того, о чем идет речь, но не обязывая себя при этом следовать тому порядку, в котором там ставятся проблемы<sup>2</sup>.

Прежде всего мы должны сказать, что не можем полностью согласиться с автором относительно фундаментального смысла слова «йога», которое буквально означает «единство»; оно не может пониматься без соотнесения по сути с высшей целью всякой «реализации»; он возражает на это, что вопрос о единстве может стоять лишь в отношении двух различных сущностей, а Дживатма не может реально отличаться от Параматмы. Это совершенно точно, но хотя индивид отличается от Всеобщего только иллюзорно, не следует забывать, что именно с индивида начинается всякая «реализация» (иначе само это слово не имело бы никакого смысла) и что, с его точки зрения, она представляет явление «единства», которое, по правде гово-

---

\* Перевод осуществлен по изд.: *Guenon R. Études sur L'Indouisme*. P., 1968.

ря, вовсе не есть нечто такое, «что должно быть осуществлено», а только осознание «того, что есть», то есть «Высшего Тождества». Такой термин, как йога, выражает, следовательно, аспект, приобретаемый вещами, видимыми со стороны проявления, и который, очевидно, иллюзорен по той же самой причине, что и само это проявление; но то же самое можно сказать обо всех формах языка без исключения, потому что они принадлежат к сфере индивидуального проявления, и достаточно об этом предупредить, чтобы их несовершенство не вводило нас в заблуждение и не заставляло бы видеть в этом выражение реального «дуализма». Лишь вторичным образом и при расширенном толковании само слово «йога» можно приложить к ансамблю различных средств, используемых для достижения «реализации», средств, являющихся лишь подготовительными, к которым слово «единство», как бы его ни понимали, в собственном смысле не может быть применимо; но все это никак не влияет на то, о чем идет речь, поскольку если слову «йога» предшествует определение, позволяющее различать множество типов, то очевидно, что оно используется для обозначения средств, которые только и могут быть множественными, в то время как цель необходимым образом одна и та же в любом случае.

Вид йоги, о которой идет речь, связан с тем, что называется лайя-йогой и что заключается главным образом в процессе «растворения» (лайя), то есть рассасывания в непроявленном различных конститутивных начал индивидуального проявления, это рассасывание осуществляется постепенно, согласно порядку, в точности обратному порядку произведения (шрештхи, srishti) или развертывания (прапанха, ppancha) самого этого проявления<sup>3</sup>. Начала или принципы, о которых идет речь, суть таттвы, которые Санкхьей обозначаются как произведение Пракрити под влиянием Пуруши: «внутреннее чувство», то есть «ментальное» (манас), соединено с индивидуальным сознанием (аханкара, ahankara) и через его посредство с интеллектом (Буддхи, Buddhi или Махат, Mahat); пять танмантр или тонких изначальных сущностей; пять способностей восприятия (джнаниндрия, jnanendriyas) и пять способностей действия (кармаиндрия)<sup>4</sup>; наконец, пять бхута (bhutas) или телесных начал<sup>5</sup>. Каждый бхута с танмантра, соответствующим ему, и способности восприятия и действия, которые из него следуют, рассасывается в том, что ему непосредственно предшествует согласно порядку произведения таким образом, что порядок растворения следующий: 1-е, земля (притхви) с обонятельным качеством (гандха), чувством обоняния (гхрана) и способность передвижения (пада); 2-е, вода (ап) с вкусовым качеством (раса), чувство вкуса (расана) и способность

хватания (пани); 3-е, огонь (гайджаса) с качеством видимости (рупа), чувство зрения (чакчус) и способность выделения (пайю); 4-е, воздух (вайю) с качеством тактильности (спарша), чувство прикосновения и способность порождения (упастха); 5-е, эфир (акаша) с качеством звучания (шабда), чувство слуха (шротра) и способность речи (вач); и наконец, на последней стадии все растворяется во «внутреннем чувстве» (манас), все индивидуальное проявление оказывается, таким образом, сведенным к своему первому термину и как бы концентрированным в одной точке, по ту сторону от которой существо переходит в другую сферу. Таковы, следовательно, шесть подготовительных степеней, которые должны последовательно пересекаться тем, кто следует этим путем «растворения», постепенно преодолевая, таким образом, различные ограничительные условия индивидуальности, прежде чем достичь сверх-индивидуального состояния, в котором может быть реализовано в Чистом Сознании (Чит), тотальном и абстрактном, действительное единство с высшим «Я» (Само, Параматма), единство, из которого непосредственно следует «Освобождение» (Мокша).

Чтобы лучше понять, что из этого следует, важно никогда не терять из виду понятие конструктивной аналогии между «Макрокосмом» и «Микрокосмом», в силу которого все то, что находится во Вселенной, также находится некоторым образом и в человеке, что Вишвасара-Тантра выражает в следующих словах: «То, что есть здесь, есть там; того, чего нет здесь, нет нигде» (Yad ihasti tad anyatra, yau nehastri na tat kwachit). Надо добавить, что ввиду существующего между всеми состояниями существования соответствия, каждое из них некоторым образом содержит в себе как бы отражение всех других, что позволяет «располагать», например, в области грубого проявления, будь то его рассмотрение в космическом масштабе или в масштабе человеческого тела, «регионы», соответствующие различным модальностям тонкого проявления и даже со всей иерархией «миров», которые представляют собой столько же различных степеней вселенского существования.

Значит, легко понять, что в человеческом существе есть «центры», соответствующие каждой группе таттв, перечисленных нами, и что эти центры, хотя и принадлежащие по существу к тонкой форме (сукшашарира, sukshma-sharira), в некотором смысле могут быть «локализованы» в телесной или грубой форме (стулашарира, sthula-sharira), или, лучше сказать, по отношению к ее различным частям эти «локализации» в реальности есть не что иное, как способ выражения соответствий, о которых мы только что говорили, соответ-

ствий, которые к тому же вполне реально предполагают специальную связь между конкретным тонким центром и конкретной определенной частью телесного организма. Так шесть центров, о которых идет речь, соотносятся с подразделениями позвоночного столба, называемого Меру-данда (Meru-danda), потому что он образует ось человеческого тела, так же как с точки зрения «макрокосмической» Меру есть «ось мира»<sup>6</sup>: пять первых соответствуют в восходящем направлении зонам копчиковой, крестцовой, поясничной, спинной и шейной, а шестой — церебральной части центральной нервной системы; но надо хорошо понимать, что они вовсе не являются нервными центрами в физиологическом смысле слова и что их ни в коем случае не следует смешивать с различными нервными сплетениями, как это утверждают некоторые, что, впрочем, находится в формальном противоречии с их «локализацией» внутри самого позвоночного столба, так как речь вовсе не идет о тождестве, а только об отношении между двумя различными порядками проявления, отношении, которое, впрочем, достаточно подтверждено тем фактом, что именно посредством нервной системы устанавливается одна из самых прямых связей телесного состояния с состоянием тонкого плана<sup>7</sup>.

Так же точно тонкие «каналы» (нади, nadis) не являются ни нервами, ни кровеносными сосудами; они, можно сказать, суть «линии направления, по которым следуют жизненные силы». Из этих «каналов» три главных суть сушумна, которая занимает центральную позицию, ида и пингала, то есть две, левая и правая нади, первая женская или негативная, вторая — мужская или позитивная, два последних канала соответствуют, таким образом, «поляризации» жизненных токов. Сушумна «расположена» внутри спинномозговой оси, доходя до отверстия, соответствующего темени (Брахма-рандхара); ида и пингала проходят по внешней стороне той же самой оси, вокруг которой они перекрещиваются как бы двойным спиральным витком для того, чтобы достичь соответственно двух ноздрей, левой и правой, будучи связанными таким образом с чередующимися от одной к другой ноздре дыханием<sup>8</sup>. Именно по ходу сушумны и даже, более точно, внутри нее (так как она описывается как заключающая в себе два других концентрических «канала», более тонких, называемых ваджра и читра, vajra и chitra)<sup>9</sup>, расположены «центры», о которых мы говорили; а раз сама сушумна «локализована» в мозговом канале, то очевидно, что речь никоим образом не может идти здесь о каком-либо телесном органе.

Эти центры называются «колеса» (чакры) и описываются как лотосы (падма), каждый из которых имеет определенное число лепестков (расходящиеся лучами в интервале между ваджрой и читрой,

то есть внутри первой и вокруг второй). Шесть чакр таковы: муладхара, в основании позвоночного столба; свадхистана, соответствующая брюшной полости; манипура, в районе пупка; анахата, в районе сердца; вишудха, в районе горла; аджна, в районе, расположенном между глазами, то есть в «третьем глазу»; наконец, на темени вокруг Брахма-рандха есть седьмой «лотос», сахасрара или «тысячелестковый лотос», который не включается в число чакр, потому что, как мы это увидим далее, он соотносится в качестве «центра сознания» с состоянием, которое по ту сторону ограничений индивидуальности<sup>10</sup>. Согласно описаниям, даваемым медитации (дхьяна), каждый лотос носит в своем околоплодии янтру или геометрический символ соответствующего бхута, в котором есть его биджа-мантра, поддерживаемый своей символической повозкой (вахана, vahana); здесь помещается также и «божество» (девата, devata), сопровождаемое определенным рода шакти. Божества, господствующие в шести чакрах и представляющие собою не что иное, как «формы сознания», посредством которых бытие переходит на соответствующие стадии, суть соответственно в порядке восхождения Брахма, Вишну, Рудра, Иша (Ишана, Isha), Садашива и Шамбху, которые, с другой стороны, с «макрокосмической» точки зрения, пребывают в шести «мирах» (лока), иерархически друг другу подчиненных: Бхурлока, Бхуварлока, Сварлока, Джаналока, Таполока (Tapoloka или Тапарлока) и Махарлока; в Сахасраре господствует Парамашива, местопребывание которого есть Сатьялока; так же точно все эти миры имеют соответствие в «центрах сознания» человеческого существа аналогично тому, что мы только что обозначили. Наконец, каждый из лепестков различных «лотосов» несет на себе одну из букв санскритского алфавита, или, может быть, было бы точнее сказать, лепестки суть сами буквы<sup>11</sup>; но сейчас нет смысла останавливаться на этом более подробно, а необходимые дополнения к этому будут более уместны во второй части нашего исследования, после того, как мы скажем, что такое Кундалини, о чем мы еще не говорили до сих пор.

Кундалини — это аспект Шакти, рассматриваемой как космическая сила: это, можно сказать, та же самая сила, поскольку она присутствует в человеческом существе, где она действует как жизненная сила; само имя Кундалини означает, что она представляется как бы скручивающейся вокруг самой себя, подобно змее; ее самые главные проявления к тому же осуществляются в виде движения по спирали, развертывающегося начиная с центральной точки, «полюсом» которого он является<sup>12</sup>. «Свернутость» символизирует состояние покоя, состояние «статической» энергии, предшествующей всем

формам проявленной активности; иными словами, все более или менее специализированные жизненные силы, постоянно действующие в человеческом индивиде в своей двойной модальности, тонкой и телесной, суть только лишь вторичные аспекты той самой Шакти, которая сама по себе, как Кундалини, остается неподвижной в «центре-корне» (муладхаре), как основа и опора всякого индивидуального проявления. Когда она «пробуждается», она разворачивается и движется, следуя восходящему направлению, вбирая в себя различные вторичные Шакти по мере того, как она пересекает различные центры, о которых мы только что говорили, до того момента, когда она объединяется с Парамашивой в тысячелепестковом «лотосе».

Природа Кундалини описывается одновременно и как световая (джьотирмайя, Jyotirmāyī и звуковая (шабдамайя или мантрамайя); известно, что «световость» рассматривается, собственно, как тонкое состояние, а с другой стороны, известна первенствующая роль звука в космогоническом процессе; многое можно было бы здесь также сказать с той же космогонической точки зрения о тесной связи, существующей между звуком и светом<sup>13</sup>. Мы не можем здесь распространяться об очень сложной теории звука (шабда) и о его различных модальностях (пара, рага или непроявленное, пашьянти или мадхьяма, обе принадлежащие к тонкому порядку и, наконец, вайкрийя, то есть артикулированное слово), теории, на которой покоится вся наука мантры (мантра-видья); но отметим, что тем самым объясняется не только присутствие биджа-мантр стихий внутри «лотосов», но также и присутствие букв на их лепестках. На самом деле, должно быть ясно, что здесь речь не идет о буквах в качестве их письменного начертания, ни даже об артикулированных звуках, воспринимаемых ухом; но эти буквы рассматриваются как биджа-мантры или «природные имена» всякой деятельности (крийя) в связи с таттвой соответствующего центра или как бы выражения в грубом звуке (вайкаришабда) тонких звуков, производимых силами, конституирующими эти деятельности.

Кундалини, остающаяся в состоянии покоя, пребывает в муладхаре-чакре, которая представляет собою, как мы уже говорили, центр, «локализованный» в основании позвоночного столба и есть корень (мула) сушумны и всех надй. Там же находится треугольник (трикона), называемый Трайпура<sup>14</sup>, являющийся местопребыванием Шакти (Шактипитха); она здесь закручена три с половиной раза<sup>15</sup> вокруг символического линга Шивы, обозначаемого как Сваямбху, закрывая своей головой Брахма-двара, то есть вход сушумны<sup>16</sup>. Есть еще два других линга, один (Бана) в анхата чакре, а другой (Итара) в адж-

на чакре; они соответствуют принципам «жизненных узлов» (грант-хи), пересечение которых образует то, что можно было бы назвать «критическими точками» в процессе Кундалини-йоги<sup>17</sup>; и есть, наконец, четвертый (Пара) в сахасраре, резиденции Парамашивы.

Когда Кундалини «пробуждена» соответствующими практиками, в описание которых мы здесь входить не будем, она проникает внутрь сушумны и по ходу своего подъема последовательно проходит «насквозь» различные «лотосы», которые при ее прохождении расцветают; и по мере того, как она таким образом достигает каждого центра, она вбирает в себя, как мы уже говорили, различные принципы индивидуального проявления, которые специально связаны с этим центром и которые, вернувшись таким образом к потенциальному состоянию, вовлекаются вместе с ней в ее движение к высшему центру. В этом состоят стадии лайя-йоги; каждому из этих стадий относится также достижение определенных «сил» (сиддхи), но важно отметить, что не это составляет здесь существо дела, и даже не стоит останавливаться на этом, хотя главная тенденция западного человека придавать такого рода вещам значение, которое они не могут на самом деле иметь, как, впрочем, и всему тому, что называется «феномены». Таким образом, как очень правильно замечает автор, йог (или, говоря точнее, тот, кто находится на пути к тому, чтобы им стать) не стремится к обладанию каким-либо обусловленным состоянием, будь это даже самое высшее или «небесное» состояние, даже столь высокое, как только возможно, но стремится исключительно к «Освобождению»; тем более не следует привязываться к этим «силам», упражнение которых в целом открывает сферу самого внешнего проявления. Тот, кто стремится к этим «силам» ради них самих и кто ставит их целью своего развития вместо того, чтобы в них видеть лишь простые побочные результаты, никогда не будет истинным йогом, так как они образуют для него непреодолимые препятствия, мешая ему продолжать путь восхождения до своего последнего предела; вся его «реализация» будет состоять, таким образом, лишь в некотором расширении человеческой индивидуальности, обладающей ничтожной ценностью с точки зрения высшей цели. Нормальным образом «силы», о которых идет речь, должны считаться лишь знаками, обозначающими, что существо в действительности достигло той или иной стадии; если угодно, это внешнее средство контроля; но что действительно важно на любой стадии, так это определенное «состояние сознания», представленное, как мы говорили, «божеством» (девата), с которым человеческое существо отождествляется на этой ступени «реализации»; а сами эти состояния имеют ценность

лишь как постепенная подготовка к высшему «единству», которое не имеет с ними никакой общей меры, так как нет общей меры между обусловленным и необусловленным. Мы не будем здесь воспроизводить перечисление, которое уже было в первой части этого исследования, центров, соответствующих пяти бхута и «локализации» каждого из них<sup>18</sup>; они соотносятся с различными ступенями телесного проявления, и при переходе от одной к другой каждая группа таттв «растворяется» в непосредственно следующей за ней более высокой группе, более грубое всегда поглощается более тонким (sthû lânâm sû kshmé layah). В конце концов достигается аджна-чакра, где находится место тонких таттв «ментального» порядка и в околоплодии которого расположен священный слог Ом; этот центр так называется потому, что он получает свыше (то есть из сверхиндивидуальной сферы) распоряжение (аджна) внутреннего Гуру, который является Парамашивой, с которым «Само» в действительности тождественно<sup>19</sup>. «Локализация» этой чакры находится в прямой связи с «третьим глазом», который представляет собою «око Познания» (Джнана-чакра); соответствующий мозговой центр это шишковидная железа, которая вовсе не является «седалищем души», согласно поистине абсурдной концепции Декарта, но которая тем не менее играет чрезвычайно важную роль как орган соединения с экстрателесными модальностями человеческого существа. Как мы уже объясняли, функция «третьего глаза» по существу относится к «чувству вечности» и к восстановлению «первичного состояния» (мы уже об этом сообщали не один раз в связи с Хамса, в форме которого Парамашива проявляется в этом центре); стадия «реализации», соответствующая аджна-чакре, следовательно, заключает в себе совершенство человеческого существа, и здесь точка контакта с высшими состояниями, к которым относится все то, что находится за этой стадией<sup>20</sup>.

Над аджной имеются две второстепенные чакры, называемые манас и сома<sup>21</sup>; и в самом околоплодии сахасрары есть еще один «лотос» с двенадцатью лепестками, содержащий в себе самый высший треугольник Камакала, который есть местопребывание Шакти. Шабдабрахма, то есть «причинное» и непроявленное состояние звука (шабда), представлено Камакалой, которая представляет собой «корень» (mula) всех мантр и имеет свое низшее соответствие (могущее быть рассмотрено как его отражение по отношению к более грубому проявлению) в треугольнике Трайпура муладхары. Мы не можем и мечтать дать здесь подробности очень сложных описаний, которые даются для медитации этим различным центрам и которые по большей части относятся к мантра-видье, ни перечисления различ-

ных особых Шакти, которые имеют свое «местопребывание» между аджной и сахасрарой. Наконец, сахасрара, называемая Шивастхана, потому что здесь помещается Парамашива в единстве с высшей Нирвана-Шакти, «Матерью трех миров»; это «жилище блаженства», где реализуется «Само» (Атма). Тот, кто поистине и полностью познал сахасрару, освобожден от «переселения» (самсары), так как он разорвал самим этим познанием все узы, которые держали его связанным, и с этого времени он достигает состояния дживанмукта.

\* \* \*

Закончим мы одним наблюдением, которое, как мы думаем, еще нигде не было сделано, относительно согласованности центров, о которых здесь шла речь, с Сефиротами Каббалы, которые на самом деле, как и любая вещь, необходимо должны иметь соответствия в человеческом существе. Могут возразить, что Сефирот всего десять, тогда как шесть чакр и сахасрара образуют в сумме только семь; но это возражение отпадает, если обратить внимание, что в порядке «дерева Сефирот» имеется три, расположенные симметрично, пары на правом и левом «столпах», таким образом, что ансамбль Сефирот распределяется только на семь различных уровней; рассматривая их проекции на центральную ось «срединный столп», который соответствует сушумне (два боковых «столпа», таким образом, соотносятся и идой и пингалой) все оказывается приведенным к семерке<sup>22</sup>.

Если начать сверху, то нет никакого затруднения, касающегося сходства сахасрары, «локализованной» в темени (букв. «в короне головы»), с высшей Сефиротой Кэтер, имя которой означает в точности «корона». Далее идет Хокма и Бина (Мудрость и Понимание), которые должны соответствовать аджне и двоичность которых могла бы даже быть представлена в двух лепестках этого «лотоса»; к тому же их «результатом» является Даат (Daath), то есть «Познание», а мы видели, что «локализация» аджны тоже соотносится с «оком Познания»<sup>23</sup>. Следующая пара, то есть Хезед и Гебура, согласно очень обобщенному символизму, касающемуся атрибутов «Милосердие» и «Справедливость», в человеке может быть соотнесена с двумя руками<sup>24</sup>; эти две Сефирот размещаются таким образом на двух плечах и, следовательно, на уровне горловой области, соответствующей вишудхе<sup>25</sup>. Что касается Тиферет, то ее центральная позиция явно соотносится с сердцем, что непосредственно ведет к ее соответствию с анахатой. Пара Нецах и Ход (Победа и Великолепие) располагаются

на бедрах, местах прикрепления нижних конечностей, как Хезед и Гебура на плечах, местах прикрепления верхних; но бедра находятся на уровне области пупка, следовательно, манипуры. Наконец, относительно двух последних Сефирот, то кажется, что уместно рассмотреть их инверсию, так как Иесод, согласно самому значению этого имени, есть «основание», что в точности соответствует муладхаре. И тогда следует отождествить Малкут со свадхистаной, что касается имен, то Малкут это «Царство», а свадхистана буквально означает «собственное жилище» Шакти.

Несмотря на большой объем этой статьи, мы смогли коснуться лишь некоторых аспектов поистине неисчерпаемого предмета, надеясь только на то, что нам удастся сделать некоторые разъяснения, полезные для тех, кто хотел бы далее продолжать исследования.

Перевод *Т.Б.Любимовой*

### Примечания

- <sup>1</sup> The Serpent Power, 3-e édition revue; Ganesh et Cie, Madras. Эта книга содержит переводы двух текстов: Shatchakra nigûpana и Pâdukâ-panchaka, которым предпослано длинное и важное введение; наше исследование относится к его содержанию.
- <sup>2</sup> Самое лучшее, что мы можем сделать, это отослать к нашей собственной работе «Человек и его становление согласно Веданте», для более подробных объяснений, которые мы не можем здесь воспроизводить и которые мы должны предполагать уже известными.
- <sup>3</sup> Жаль, что автор часто использует и, в частности, для перевода шрехтхи (srishiti) слово «творчество», которое, как мы это часто объясняли, с точки зрения индуистского учения сюда не подходит; мы слишком хорошо знаем, сколько трудностей доставляет необходимость пользоваться западной терминологией, столь неадекватной, насколько это возможно, тому, что хотят выразить; но тем не менее мы думаем, что это слово из тех, которых легко можно избежать, и мы сами его никогда не использовали. Поскольку мы говорим о терминологии, укажем также на неточность перевода термина «самадхи» через «экстаз»; это слово тем более неподходяще, что оно используется в западных языках, чтобы обозначить мистические состояния, то есть нечто, относящееся к совершенно иному порядку и с чем, по существу, важно избежать всякого смешения; к тому же этимологически оно означает «выходить из самого себя» (что очень хорошо подходит для мистических состояний), тогда как то, что обозначает термин самадхи, есть, напротив, «вхождение» в бытие в его собственном «Само».
- <sup>4</sup> Слово индрия означает одновременно способность и соответствующий орган, но лучше его переводить главным образом как способность, во-первых, потому что это согласуется с его изначальным смыслом, то есть «мочь»,

- а также потому, что здесь более важно рассмотрение способности, чем телесного органа по причине превосходства тонкого проявления по отношению к грубому проявлению.
- 5 Мы не очень хорошо понимаем сделанное автором возражение использованию слова «начала» (элементы, стихии, elements) для обозначения «бхута», которое является традиционным для древней физики термином; здесь не место заниматься тем забвением, которому подвергалось это употребление у современных людей, для которых, впрочем, и вся «космологическая» концепция равным образом стала чужой.
  - 6 Довольно странно, что автор не упомянул о соотношении этого с символизмом брахмановского жезла (Брахма-данда), тем более, что он много раз намекает на подобный символизм кадуцея.
  - 7 Автор очень справедливо замечает, сколь ошибочно обычно даваемые западными людьми интерпретации, которые, смешивая два порядка проявления, хотят свести все то, о чем идет речь, к чисто анатомической и физиологической точке зрения: востоковеды, совершенно незнакомые с традиционной наукой, думают, что здесь речь идет лишь о более или менее фантастическом описании некоторых телесных органов; оккультисты, со своей стороны, если и допускают отдельное существование тонкого тела, то представляют его себе чем-то вроде «двойника» тела, подпадающего под те же условия, что и тело, что не менее неточно и может привести к еще более грубо материалистическим представлениям; и по этому поводу автор показывает в нескольких чертах, насколько концепции теософов, в частности, удалены от истинного учения индусов.
  - 8 В символе кадуцея центральная палочка соответствует сушумне, две змеи — ида и пингале: они также иногда представлены на брахманическом жезле прочерченными двумя спиральными линиями, закручивающимися навстречу друг другу таким образом, что пересекаются они на уровне каждого узла, представляющих различные центры. В космических соответствиях ида соотносится с Луной, пингала — солнцем, а сушумна с огненным принципом; интересно отметить представляющее здесь отношение к трем «Великим Светам» масонского символизма.
  - 9 Говорят также, что сушумна по своей природе соответствует огню, ваджра Солнцу, а читра Луне; то, что внутри, образуя самый центральный канал, называется Брахма-нади.
  - 10 Семь узлов брахманского жезла символизируют семь «лотосов»; в кадуцее, напротив, кажется, что завершающий шар должен соотноситься только с аджой, два крыла, сопровождающие его, идентифицируются только с двумя лепестками этого «лотоса».
  - 11 Число лепестков таково: 4 для муладхары, 6 для свадхистаны, 10 для манипуры, 12 для анахаты, 16 для вишудхи, 2 для аджны, что в сумме составляет 50, что также есть число букв в санскритском алфавите; все буквы встречаются в сахараре, каждая из них повторяется 20 раз ( $50 \times 20 = 1000$ ).
  - 12 См. то, что мы говорили по поводу спирали в «Символизме креста»; напомним также образ змеи, обвиняющейся вокруг «Яйца мира» (Брахманда), также и омфалос, о сходстве которого мы напомним немного далее.
  - 13 В этой связи мы напомним только, в качестве особенно поразительного соответствия, об отождествлении, установленном в начале Евангелия от Иоанна между терминами Слово, Свет и Жизнь, уточнив для полного понимания, что оно должно быть соотносимо с миром Хираньягарбха.

- 14 Треугольник, как янтра Шакти, всегда рисуется основанием вверх и вершиной вниз; легко было бы показать сходство с множеством других символов женского принципа.
- 15 Отметим по ходу дела аналогию между этими тремя с половиной оборотами Кундалини и тремя с половиной днями, в течение которых согласно различным традициям дух после смерти остается еще связанным с телом, что представляет собою необходимое время для обновления жизненной силы, пребывающей в «не-пробужденном» состоянии в случае обычного человека. Один день есть один циклический оборот, соответствующий одному кругу спирали; и как процесс растворения является всегда обратным процессу проявления, так это разворачивание рассматривается как неким образом вся жизнь индивида, но схваченная в восходящем ходе событий, конституирующих ее; вряд ли стоит добавлять к этому, что эти данные, будучи плохо понятыми, слишком часто порождают всякого рода фантастические интерпретации.
- 16 Мандала или янтра элемента Притхви представляет собой квадрат, соответствующий как плоская фигура кубу, форма которого символизирует идеи «основания» и «стабильности»; в языке исламской традиции можно сказать, что здесь есть соответствие «черному камню», эквиваленту индуистского линга, а также и омфалоса, которые есть, мы уже это разяснили, один из символов «центра мира».
- 17 Эти три линга соотносятся также с различными ситуациями, соответствующим состоянию развития существа, «ядра бессмертия», света, о чем мы говорили в «Царе Мира».
- 18 Важно отметить, что анахата, соотносимая с районом сердца, должна различаться с «лотосом сердца» с восьмью лепестками, являющимися резиденцией Пуруши: этот последний «расположен» в самом сердце, рассматриваемом как жизненный центр индивидуальности.
- 19 Это распоряжение соответствует «небесной мандале» дальневосточной традиции; с другой стороны, наименование аджна-чакра может быть переведено на арабский в точности как макал-аль-амр, обозначающее, что здесь есть прямое отражение, в человеческом бытии, «мира», называемого алам-аль-амр, так же как с «макрокосмической» точки зрения это отражение помещается, в нашем состоянии существования, в центре «Земного Рая»; из этого можно было бы вывести точные указания о модальности «ангельских» проявлений по отношению к человеку, но это выходит за рамки нашего предмета.
- 20 Видение «третьим глазом», которым существо освобождается от временной обусловленности (и которое не имеет ничего общего с «ясновидением» оккультистов и теософов), внутренне связано с «пророческой» функцией; на это именно намекает санскритское слово риши, которое в точности означает «видящий» и которое имеет точный эквивалент в древнееврейском гоеш, древнем наименовании пророков, впоследствии замененном словом пabi (то есть «тот, кто говорит по вдохновению»). Заметим еще, не входя в подробности, что то, о чем мы говорили в этой и предыдущей сноске, связано с эзотерической интерпретацией *Sûrat El-Qadr*, касающейся «нисхождения» Корана.

- <sup>21</sup> Эти две чакры представляются как лотосы с шестью и шестнадцатью лепестками соответственно.
- <sup>22</sup> Замечательно сходство символизма «дерева Сефирот» с кадуцеем, о чем мы говорили выше; с другой стороны, различные «каналы», связывающие между собой Сефироты, не лишены аналогии с нади (разумеется, в том, что касается особого приложения, которое может осуществляться в отношении человеческого существа).
- <sup>23</sup> Двойственность Хокмы и Бина, впрочем, может быть символически соотнесена с двумя глазами, правым и левым, в «макрокосмическом» соответствии с Солнцем и Луной.
- <sup>24</sup> См. то, что мы говорили в «Царе мира» о символизме двух рук, именно в отношении к Шекине (которую мы по ходу дела упомянем в связи с Шакти индуизма) и о «дереве Сефирот».
- <sup>25</sup> Именно за плечами согласно исламской традиции стоят два ангела, которым поручено регистрировать соответственно хорошие и плохие поступки человека и которые равным образом представляют собой божественные атрибуты «Милосердие» и «Справедливость». Отметим еще по этому поводу, что в человеческом существе аналогичным образом можно «поместить» символическую фигуру «весов», о которых говорится в *Siphra de-Tseniutha*.

## Шаги к сравнительной эволюции эстетики (Индия, Китай, Тибет и Европа)\*

В первобытном веке человеческий опыт характеризовался абсолютной полнотой и спонтанное поведение человека всегда приносило удовлетворение ему и окружающим. Поскольку человеческий опыт был абсолютной ценностью, не было материальных эквивалентов ценности и не было собственности (общественной или частной). Не было чувства самостоятельности, не было эгоизма, а коль скоро не было эгоизма, спонтанное человеческое поведение было корректным, не было необходимости в установлении моральных, социальных и других ценностей в качестве мер предотвращения отрицательных проявлений эгоизма<sup>1</sup>.

Древние люди не чувствовали себя отделенными от всей полноты неразрывного континуума вселенной и таким образом не чувствовали отсутствия чего-либо. Поскольку они не имели опыта обособленного существования, весь мир, включая других людей, животных, растения и минералы, был их собственным телом и воспринимался ими таким, каков он есть. Поскольку они добывали свою пищу через игровую деятельность, у них не было необходимости зарабатывать свой хлеб «в поте лица». Их поведение, будучи спонтанным и приносящим пользу всем, не нуждалось в правилах или запретах. В даосской терминологии Дао и его Добродетель (Де естественным образом происходит от Дао) превалировали и, таким образом, не было необходимости в санкции на любовь или в постулировании справедливости.

Падение человеческого рода, в Библии символизируемое Адамом и Евой, вкусившими плод с Древа Познания, «первичное отделение» явилось причиной возникновения чувства отделенности от

---

\* Capries E. Steps to a comparative evolutionary aesthetics (China, India, Tibet and Europe) // East and West in Aesthetics / Edited by G.Marchianò. PISA—ROMA, 1997.

остальной вселенной, включая других людей, противопоставления добра и зла, любви и ненависти и т.д. в изначальных сочетаниях двойственности. Чувствуя отделенность, человеческая индивидуальность накапливает опыт как недостаток-полноты-вселенского-континуума и затем безрезультатно пытается заполнить эту пустоту, наделяя объекты значимостью и овладевая ими, пытаясь составить из них свою значимость для того, чтобы почувствовать себя заполненным им и таким образом преодолеть ощущение пустоты<sup>2</sup>.

Чувство отделенности, автономного существования личности и ее действия, которое появляется вместе с противопоставлением добра и зла, приобретения и потери, и т.д., рождает потребность в моральных ценностях. И, как хорошо было известно стоикам, чередование принятия, отрицания и равнодушия является источником эстетических ценностей: принятие рождает удовольствие, отрицание влечет за собой неудовольствие, безразличие — нейтральные чувства. Как знать по отношению к созданиям человеческого духа, что принять и что отвергнуть? С развитием иллюзии традиционные условности определяют, что должно быть принято, что — отвергнуто и, в конце концов, существует мода, которая устанавливает критерий для принятия или отрицания.

Тем не менее после Падения, но перед тем, как человеческие существа стали ценить формы, позволившие им испытать эстетическое наслаждение в результате принятия, они высоко оценили формы природы и создания человеческого духа, которые, препятствуя вынесению суждения или прерывая ощущения обособленного существования личности, вызывали вспышки первобытного состояния общности и полноты. В работе «Небеса и Преисподня» (1956, Chatto and Windus, London) Хаксли писал: «Люди потратили огромное количество времени, энергии и денег на нахождение, добычу и обработку цветных камешков. Почему? С точки зрения практического человека нельзя предложить объяснения такому фантастическому поведению. Но коль скоро мы примем во внимание опыт визуальных наблюдений, все становится понятным. Визуально люди постигают изобилие того, что Иезекииль называет «огненными камнями». Они излучают свет, представляют первородное великолепие цвета и обладают изначальным смыслом. Материальные объекты, которые в большинстве своем близко повторяют эти источники визуального свечения — драгоценные камни. Приобрести такой камень — приобрести нечто, чья драгоценность гарантирована фактом его существования в Потустороннем Мире».

Этот «Потусторонний Мир» таков, как его описывает Сократ у Платона в Федоне: «...цвета намного чище и великолепнее, чем они здесь внизу... Сами горы, сами камни выглядят богаче, замечательной прозрачности и интенсивности оттенков. Драгоценные камни этого нижнего мира, наши высоко оцененные сердолики, яшмы, изумруды и другие — крошечные фрагменты этих камней наверху. В другой земле нет камня, но есть драгоценности и они превосходят по красоте каждый из наших драгоценных камней».

Тем не менее, в отличие от «Потустороннего мира» Федона, мир, который упоминает Хаксли, не «над и по ту сторону материального мира», он и есть этот самый мир, приоткрытый при помощи того, что Виллиам Блэйк называет «Вратами Восприятия». Существуют, вне сомнения, уровни этой «открытости», которые варьируются от временной приостановки вынесения суждения, что выражается в визуальном опыте, до абсолютного растворения в ошибочном внутреннем ощущении переоцененного концептуализма и вывода, что это есть окончательная цель буддизма, нескольких направлений индуизма, даосизма, суфизма и некоторых других мистических традиций Востока и Запада.

### **Цель и значение восточного и древнего западного искусства**

Едва ли возможно определить цель в спонтанной безличностной активности тех, кто в своем искусстве показывает и выражает состояние, которое буддисты называют Познанием. Тем не менее, если бы применить понятие цели к искусству, рожденному в таких обстоятельствах, мы могли бы четко выразить ее как временную приостановку вынесения суждения и прогрессивное продвижение по Тропе Познания.

В своей «Христианской и Восточной Философии Искусства» А.Кумарасвами отметил, что традиционное христианское и традиционное восточное искусство возникли на общей почве. Европейское искусство периода до Рафаэля и восточное искусство в основном не намеревались просто имитировать физическое существование, физическую реальность. Они не попадали под критику Платоном искусств, согласно его экзотерическим работам, лишь копировали некий **эйдос**, который определял «подлинную реальность». По выражению Платона, большая роль постгреческого, предрafaэлевского европейского искусства и даже большей части европейского искус-

ства заключалась в том, что оно было не просто повторением копии..., но продуктом **поэзиса**: создания **новой** реальности, которая имела силу изменить человеческое восприятие и, возможно, открыть «Врата Восприятия», которые даруют доступ к Иному Миру. В действительности, воля есть суть «этого мира», и искусство, о котором идет речь, было особенно эффективно в достижении функции, которую Шопенгауэр предъявлял искусству, то есть в достижении созерцательности восприятия при отсутствии какого-либо проявления воли<sup>3</sup>.

Более того, как Кумарасвами отмечает в «**Превращении Природы в Искусстве**», мистическое искусство Дальнего Востока — искусство, в котором «многозначность и однозначность не могут быть разделены» и «не чувствуется различия между «существованием» вещи и тем, что она «выражает». В общем, то, что я буду называть «первичным искусством», включает в себя совпадение обоих терминов в такой двойственности, как многозначность/однозначность, существование/значение, идея/средство выражения. Форма имеет мгновенную функцию, которая должна открыть двери восприятия, но часто она служит для промежуточной ориентации практикующегося на тропе познания. Позже мы увидим, что тибетские мандалы — выдающийся пример этого: они суть одно из наиболее сильных средств для «открывания врат восприятия», и также одно из наиболее точных и совершенных карт Пути.

В наше время мы так далеки от подобной концепции искусства, что, как подчеркнуто Кумарасвами в его работе «**Христианская и Восточная философия Искусства**», Вальтер Шеринг зашел так далеко, что сказал: «Данте и Мильтон намеревались быть нравоучительными: мы будем считать эту претензию как любопытную слабость мастеров стиля, чья верная, но тем не менее неосознанная миссия заключалась в том, чтобы познакомить нас с «эстетическими эмоциями»<sup>4</sup>.

В своем великом произведении поэме Saudarananda, буддистский мудрец Ашвагоша писал: «Работа была выполнена не с теоретической целью, а с практической... Ее целью было провести тех, кто живет в этой жизни, на другую сторону страдания и ввести в состояние великого блаженства».

Если взять живопись за критерий эволюции западного искусства, мы вынуждены сделать вывод, что — с некоторыми выдающимися исключениями, такими, как Эль Греко, Гойя и некоторые другие — после Рафаэля и до революции Импрессионистов, западное искусство было, в определении Платона, «повторением копий». Импрессионистам и некоторым ранним художникам XX века удалось привнести некоторый поэзис в живопись, но после этого быст-

рое развитие иллюзии увело нас намного дальше от Востока во все возрастающий упадок, который маскирует себя под достижение подлинности поэзиса, но является простой банальностью, отсутствием вдохновения и поиском дурной славы. Андре Резлер так говорит о мнении Ж.Сореля об искусстве его времени<sup>5</sup>: «Куда бы он ни обратил свой взор... он различает приметы упадка. Он даже намеревается последовать за художественными течениями своего времени..., желая «досконально изучить составные части отвратительного разложения»... Искусство, испорченное буржуазией, приближает его конец, с тех пор как оно существует, оно есть не что иное, как остаточная форма, завещанная аристократическим обществом демократической эпохе.

«Точно так, как академическое, авангардистское искусство не избежит своей участи. Живопись «впала в абсурд, в несовместимость отяжелевших форм». Музыка «разрушается, становясь математическим сочетанием звуков, в котором больше нет вдохновения». Сорель глубоко опасается, «что литература также включится в танец смерти — смерти стиля».

Эдвард Берф продолжил мысли Ж.Сореля в своем произведении «Renaissance question»<sup>6</sup>: «Мы живем тенью от тени, ароматом пустой цветочной вазы, чем будут жить люди после нас?» Цивилизация вдруг испытывает «кризис ужасающей пустоты»...

«Переведенное на язык искусства, разложение ставит себя во главу угла, в оппозицию созиданию, умению и интеллекту. Это победа Аполлона над Дионисом, недостаток общих идеалов, королевство индивидуализма, искусство ради искусства».

Или, что предпочтительнее, неискусство для неискусства, поскольку оставшееся не может больше называться искусством. Более того, эта видимая победа Аполлона может быть равнозначна поражению, поскольку он не может снизойти до саморазвивающегося умения и интеллекта. Аполлон — надо всем, созерцательная красота, и, как позднее представлял себе Ницше, он как бы входит в расширенное представление о Дионисе скорее, чем является ему противоположностью: сущность Аполлона может фактически быть полностью постигнута, когда Дионис откроет врата восприятия. Рейзлер делает заключение: «В распространении взглядов общества, приходящего в упадок, каким образом возможно рассмотреть приметы **нового**, когда **современное** есть не что иное, как последний вздох старого в процессе его развала?»

Мы достигли последней стадии эры мрака или Калиюги, развитие иллюзии заблуждения, которая постоянно проходит через вечность, вызвало иллюзию полноты его **доведения до абсурда**. Тем не

менее мы сталкиваемся с порогом, при котором становится возможным любое изменение<sup>7</sup>. Искусство на Западе не дает возможность получить духовный опыт и вовсе не является картой на тропе познания. Оно было доведено до уровня способа достижения известности и получения денег через приспособление к иррациональному модному стилю, который является смертью истинного искусства. Тем не менее в различных восточных цивилизациях местная традиционная Мудрость сохранила истинную природу искусства живой, и каждая своим путем порождает время от времени шедевры, обладающие властью глубоко изменить человеческий опыт и в конечном счете служить целям на тропе познания.

### **Даосистская и китайская живопись, «примитивное» искусство как первичное**

Превалирующая идеология, объявляющая, что по мере «прогресса» все становится лучше, имеет в большинстве из нас такие глубокие корни, что мы смеемся над идеей, что эволюционный процесс последних нескольких тысячелетий, возможно, представлял собой разложение гармонии и совершенства, что утверждало негативное или отклонившееся от правильного пути развитие. Несмотря на современные находки палеонтологии, мы сохраняем чувство, что наше современное состояние представляет собой громадное духовное продвижение относительно состояния «примитивных» человеческих существ<sup>8</sup>.

Это было бы утверждением проповедников серьезного учения об искусстве Палеолита. Андреас Ломмель пишет<sup>9</sup>: «Есть люди, которые желали бы избежать любого абстрактного теоретизирования (относительно духовного развития тех, кто создал замечательное примитивное искусство), поскольку проблема ставит нерешаемые вопросы перед изучающим доисторическую эпоху и особенно перед кем-либо, наивно убежденным в поступательном движении прогресса. Если «примитивный человек» был способен создать такие замечательные произведения искусства при помощи грубых каменных и костяных орудий труда, он не мог быть «примитивным» в художественном и интеллектуальном смыслах и, напротив, должен был достигнуть непревзойденного уровня духовного развития. Это показывает, что умственное развитие и художественная эволюция не развиваются бок о бок с прогрессом материальной цивилизации. Принять эту гипотезу означало бы изменить представление о человеческом развитии, как о более или менее прямой пропорциональности».

Имеет равное значение и тот факт, что, как отмечал Ковэн<sup>10</sup>: «Несмотря на то, что, как известно, религиозное чувство сопровождало человеческий род долгое время, нелегко определить дату появления первых богов. Хотя искусство Палеолита уже имело «религиозное» содержание, упоминания о богах там не встречались. Понятие божества проявляет себя в первый раз на Ближнем Востоке в форме женской терракотовой статуэтки в самом начале «неолитической революции», относящейся к новому каменному веку — очень важному периоду в истории человечества. Предшествуемые коротким периодом первого сельскохозяйственного опыта, эти психологические изменения могли частично объяснить громадную трансформацию Неолита».

Ковэн замечает, что преобладающим образом «анималистическое» или «зооморфическое» искусство Палеолита, и художественные проявления аналогичного типа, и период на Ближнем Востоке имели нерелигиозное естественное содержание, сродни китайскому учению об инь-янь, и выражали «горизонтальное» видение вселенной (соотносимое с «волшебным» видением Дюмезиля): нет ничего по ту сторону мира и над человеческими существами, чему бы они поклонялись. Изменение, утвердившееся «рождением богов», еще не произошло; считается, что оно должно было появиться на Ближнем Востоке с появлением Неолита. Когда возникли божества — начиная с женской фигурки и фигурки бога-быка — в любом случае люди определили свое отношение к ним как поклонение и молитву. Ковэн говорит об этом изменении<sup>11</sup>: «Представляется, что это искусство является отражением событий психологического характера. Священное больше не находится на одном уровне с человеком, а «выше» его. Это переводит его в верховную сущность, которая может принимать форму человека или животного, с тех пор человечество находится внизу и обращается к верховной сущности через усилие, вкладываемые в молитву в простертых к небу руками...».

«Существует не только Богиня, олицетворяющая первую верховную власть в человеческом обличье, изначальная верховная власть естественного мира, представленная человеком в первый раз, «в его образе и подобии», включая психологическую власть, выраженную «пристальным взглядом» статуэтки, но существует и божественный план — тот, на котором противоположности объединяются и напряжения ослабевают».

Прежде «божественный» план «объединения противоположностей» был «здесь», в мире. Боги появились, когда «этот план» получил двойственность и появился конфликт противоположностей, чей союз мог быть осознан только «по ту сторону». Это завершение «из-

гнания из рая» началось на Ближнем Востоке с приходом неолита и поступательно распространилось по всему остальному миру: «здесь» прекратило быть раем, который был перенесен «по ту сторону» вскоре после того, как человеческие существа стали возделывать землю и выращивать скот, что положило начало эпохе тяжелого постоянного труда, хотя, согласно Ковэн, это вовсе не было необходимым с точки зрения источника пропитания<sup>12</sup>.

Китайский Даосизм и Китайская живопись (которую я буду называть как Китайскую Д-К живопись) — это форма исконного изначального искусства, значительно отличающаяся от его Тибетского и Индийского аналогов. Хотя она избегает ярких цветов, которые характерны для визуальной живописи (в особенности Тибетской и некоторых форм Индийской живописи), оно определено зрительно. Более того, некоторые характеристики Китайской Д-К живописи сходны с доисторической живописью: они обе выражают то, что Дюмезил назвал магическим мировоззрением, согласно которому все подчинено единому принципу, когда священному не должно быть поклонения вовне и над миром, но оно должно быть явлено в миру.

Также обе живописи, доисторическая и китайская живопись даосизма придавали пустому пространству по меньшей мере так же много значения, как и материальным формам, это может быть определено как суть искусства. Эта черта изначального Мировоззрения может быть выражена в словах Праджняпарамита Сутра<sup>13</sup>: «Бодисатва Сострадания в состоянии глубокой созерцательности увидела пустоту всех пяти скандх и разъединила связи, что заставляет страдать. Слушайте их! Форма есть ни что иное, как пустота, пустота есть ни что иное, как форма; Форма есть только пустота, пустота есть только форма».

Китайская Д-К живопись была использована как пример экологического мышления из-за сходства с «примитивным» искусством. В попытке разрушить одну из сторон монеты жизнь-смерть, болезнь, боль и все, чего мы не хотим в жизни — мы подвергаем одну из ее сторон коррозии, которая затем проходит сквозь монету и разрушает противоположную сторону. Равнозначность пустого пространства и пространства, заполненного материальными формами — это знак человеческой склонности и Мировоззрения, которое свободно от ошибки свыше: оно **не** пытается противопоставить бытие небытию.

Трактаты по живописи Даосизма весьма точно устанавливают соответствующие размеры различных элементов, которые могут входить в композицию — горы имеют подавляющие размеры, деревья —

много меньше, животные — еще меньше, человеческие существа — самые маленькие из всех часто используемых элементов. Не знак ли это этики, весьма противоположной этике, выраженной в распространенных переводах книги «Бытия», или Рене Декарту, когда он утверждал, что «человек должен быть царем и хозяином Природы»? В доисторической живописи мы часто находим сочетания многократно повторяющихся перспектив, которые могут быть противопоставлены эгоцентрическим стремлениям выдать за природную чью-то собственную единственную перспективу. Так же, как Китайские пейзажи минимизируют необходимость человеческого элемента, многократно повторяющиеся перспективы минимизируют важность эго самого художника.

Доисторическая и Китайская Д-К живописи не являются предметом строгих правил композиции, как это практически повсеместно принято на Западе. В «Небесах и Преисподней» А.Хаксли отметил, что в беседе с Роджером Фраем последний продолжал настаивать на том, что «Водяные Лилии» работы Монэ не имели права быть так шокирующе дезорганизованы, абсолютно не имеющими надлежащей композиционной основы; они были неверными, говорящими с художественной точки зрения, но, однако, он вынужден был признать... По словам Хаксли, они были «перемещающими». То же случается с композицией во многих Китайских Д-К произведениях, что так странно для Западного глаза и, однако, так... зрительно. И так экологично, поскольку в них нет попытки навязать Природе поря-док, задуманный людьми.

Более того, совсем как доисторическая живопись Китайские картины избегали скучного реализма, который Платон высмеивал как «повторение копий», и привели к Импрессионизму, так же, как отдельные части, которые можно считать относящимися к другим тенденциям в искусстве, которые возникли на Западе после того, как реалистическая парадигма была отброшена большинством художников, достигших известности. Таким образом, мы можем рассматривать Китайскую Д-К живопись как расширение и развитие доисторической живописи, вероятно ставшее возможным благодаря тому, что китайские мудрецы имели намного большее влияние на общество, чем это было на Западе.

Последней, наиболее важной чертой Китайской живописи является то, что она принята в качестве Дао, или Пути к Свободе Просветления. Так же, как первичное искусство переходит границы двойственности многозначность/однозначность, идея/средство, Китайское искусство в особенности отбрасывает двойственность между создателем и

созданием. Художник должен находиться в состоянии стихийности, и это хорошо известно сегодня, инструменты и материалы должны быть выбраны так, чтобы не было возможности внести какие-либо исправления. Идея состояла в том, что форма искусства должна вырасти из Бесформенного внутреннего мира художника, она не будет носить черты сознательного намерения — что является проявлением самообмана. Объяснение этого принципа банально; в осознанном действии, в самый момент действия сознание влияет на действующую силу как на объект и устанавливает связь между самим собой и объектом, что принимается за действие. Таким образом, предмет сразу становится объектом, что неумовимо сталкивается со стихийностью, поражая действие сомнением. В произведениях Китайских художников любой эксперт, обладающий духовным восприятием, ясно увидит воздействие сомнения. В свете этого легко увидеть, почему знаменитый художник, который всю свою жизнь стремился достигнуть оригинальности, в конце концов понимает, что достиг ее, писав Дао Древних.

Если общие черты, характерные как для доисторического, так и для Китайского искусства и определенные выше, можно назвать «экологическими», то же самое применимо к отношению Китайского художника к материалу, с которым он или она работает, чьему **ли**, или принципиальному образцу, надо следовать, полностью открывать материал, постигать скорее, чем деспотично навязывать ему созданное воображением. Художник, или ремесленник, часто определяет **ли** материала, суть, соединяя ее с **цы** жизненного существования, чтобы проделать работу по ту сторону двойственности создателя и произведения.

### **Неотделимость многозначности и однозначности в тантрической культуре — краткий справочный материал по Индии**

Углубленный анализ Индийского искусства заслуживал бы исследования, далеко выходящего за рамки данной работы, и, более того, после Кумарасвами это было бы до некоторой степени излишне. Тем не менее я продвинусь вперед по пути некоторых **очень кратких** размышлений по поводу проявлений Индийского искусства, что, по моему мнению, наиболее ясно показывает основные черты изначального искусства и сильно отличается от Китайского Д-К искусства и Тибетской живописи: Тантрическая скульптура, из которой в качестве примера я рассмотрю Каджурахо.

Тот факт, что я выбрал тантрическую скульптуру, не означает, что я считаю не тантрическую скульптуру и остальное индийское искусство менее ценным. Индийская классическая музыка является одной из наиболее тщательно проработанных в деталях и самой красивой в мире. Индийская живопись и в особенности Буддистский стиль живописи, который достиг своего совершенства в пещерах Ajanta (что очень отличается от стиля, развитого Bhakta Hindus и использованного в основном, чтобы представить таких богов, как Кришна, Радха и the Gopis, и стиля, развитого мусульманскими художниками, которые работали под покровительством Moghul), является наиболее выдающимся выражением человеческого духа. Визуально живопись Ajanta является сочетанием композиции, цвета и пластики линий, тогда как ее духовный смысл заключен в выражении лиц и пристальном взгляде: неотделимость этих двух элементов есть неотделимость многозначности и однозначности. В свою очередь, Индийская скульптура почти всегда является неотделимой частью великолепных архитектурных комплексов, с которыми она так органично сливается.

Тантрическая скульптура достигла пика в Каджурахо, Конарак, Бхуванешвар и в некоторых других местах. Однако Конарак расположен возле моря, что вызывает разрушение камня, а Бхуванешвар и другие места менее богаты скульптурой. Каджурахо, напротив, богат статуями и они достаточно хорошо сохранились, что дает возможность оценить то, что я считаю наиболее выдающейся чертой фигур: **их выражение лиц и пристальный взгляд**. (Эта точка зрения контрастирует с чрезмерно грубым комментарием Gilles Beguin в *L'art indien*, согласно которому в статуях в Каджурахо орнаментальные требования для их слияния с архитектурным комплексом «объясняют их неуклюжую проработку некоторых деталей: улыбки, малую выразительность, похожсть лиц и традиционное изображение драгоценностей») <sup>14</sup>.

В фигурах Каджурахо мы имеем наиболее яркий пример неразделимости многозначности и однозначности, идеи и средства, который, вне сомнения, коренным образом отличается от представленного произведениями Тибетского искусства, которое мы рассмотрим далее <sup>15</sup>.

С одной стороны, соединение женской и мужской фигур является как иллюстрацией, так и центральным элементом в Tantras «**Sahaja** тропе Познания и в состоянии **Yuganaddha** или «совпадающем изображении противоположностей», что есть цель Тропы. С другой стороны, лица и пристальные взгляды пар настолько выразительны в блаженстве недвойственности состояний и их тела и позы настолько чувственны, что простое созерцание их наблюдателем может вызвать у

последнего ощущение чувственности, неотделимой от духовности и вполне возможно прийти к опыту состояния **Yuganaddha**, которое и представляют фигуры.

### **Мандала как пример неразделимости многозначности и однозначности в тибетской живописи**

В работе **Die Kunst Tibets** (1977, Wilhelm Heyne Verlag, Munchen), Хайнц Мартин классифицировал Тибетскую живопись как (1) визуальную; (2) мандалы; (3) созерцательную; и (4) дающую познание, что по сути является классификацией по трем ее основным чертам и одной разновидности. Вся Тибетская живопись, которая является одним из выдающихся примеров недвойственности многозначного и однозначного, одновременно является визуальной, созерцательной и дающей познание, в то время, как некоторые живописные произведения являются также мандалами<sup>16</sup>.

Вся Тибетская живопись является визуальной: использование ярких цветов, **правдоподобность** облаков, скал и ландшафта в основном, **естественность** выражений лиц и пристальных взглядов, могут оказать немедленное воздействие на «Врата Восприятия», приостанавливая вынесение окончательной оценки зрителем и приводя его в состояние желая познать...<sup>17</sup> или, с другой стороны, может быть трамплином к состоянию **Rigpa'i Yeshe** — вечного Познания, что делает очевидным суть реальности<sup>18</sup>. Все Тибетские живописные произведения созерцательны в той мере, в какой они используются в качестве средства для дачи визуальных представлений и в некоторых случаях даже для получения недвойственного, внеконцептуального созерцания. И вся Тибетская живопись является дающей познание в той же мере, в какой она содержит учения Дхарма (т.е. изображения Буддистского Колеса Жизни), примеры жизни учителей, особенности богов медитации или структуру Dzogchen тропы Познания. Последнее наиболее ярко отражено в живописи, в изображениях мандал, занимающих место среди наиболее великолепных примеров визуального искусства, они могут также быть использованы в качестве эффективного средства для практики созерцания, понимаемой как «отдых в вечном Познании». Мандалы также несут знания, поскольку они являются картами в Dzogchen процессе Познания.

К.Г.Юнг считал, что мандалы, которые во сне или в галлюцинациях спонтанно являлись некоторым психическим «пациентам», были картами, показывающими путь к нормальному психическому

состоянию — состоянию, которое в Восточном мистицизме не уменьшено до простой ремиссии невроза (которое Юнг правильно понимает как потенциально исцеляемые спонтанные процессы), но рассматривается как выход за рамки основы человеческой иллюзии, который развивался по направлению к **доведению до абсурда** с наступлением вечности. Юнг отметил, что центр мандалы представляет собой основу неделимости, множественности как «физического» мира, так и сознательности, тогда как ее периферия представляет собой мир раздвоенности и множественности, и, коль скоро эти две стороны принимаются за абсолют, самодостаточный и **данный**, это есть мир иллюзии и ошибки.

Тем не менее Юнгу не удалось оценить множественность уровней значений Dzogchen мандалы. Будем считать, что мандала изображает: (1) Изначального Будду в соединении мужского и женского начал (**Kunzang Yab-Yum**) в центре; (2) четырех жестоких гневных стражей или дакини в бесконечных кругах огня, которые охраняют четверо врат, являющихся входами в центр мандалы, и (3) обычный мир на периферии изображения.

(1) Центральная фигура — это **Ади** или Изначальный Будда — Изначальное Знание или Изначальная Способность к познанию в своей недвойственности, множественности, отсутствии концептуальности и иллюзии. (2) Четыре стража у врат представляют динамику связи между центром и периферией изображения. (3) Периферия представляет собой обычное состояние, коль скоро мы, находясь в нем, заблуждаемся, и коль скоро мы заблуждаемся относительно факта своего заблуждения, мы используем свое суждение и восприятие для того, чтобы прийти к существенной корректировке.

Если мы считаем эти три «зоны» мандалы ступенями на Dzogchen тропе<sup>19</sup>, их можно рассматривать следующим образом: 1). На периферии иллюзии и противоречия активны, но они не представлены как таковые. 2). В промежуточной зоне, представленной гневными стражами, иллюзии и противоречия представлены как таковые и перешли в острый конфликт. 3). В центре иллюзии и противоречия растворены в вечном Познании абсолюта.

Тибетский термин **khil-khor**, который является переводом с санскрита слова мандала, означает центр-периферия, и это выражает динамику, которую представляет мандала, она может быть понятна из толкования Тибетского термина, данного Тибетским учителем Пема Карпо: **манда** означает «сущность» (абсолют, всеобщая сущность), тогда как **ла** означает «принимать». Динамика мандалы, исходя из термина, означает, что состояние, представленное в центре,

угнетается с периферии, несмотря на это единство в центре, нет никакого допущения или отклонения, поскольку нет иллюзии отдельного воспринимающего, который может принимать или отвергать свой опыт. До тех пор, пока мы не войдем в центр, мы будем держать в разуме следующую магическую формулу<sup>20</sup>: «Essi ci hanno incantato, e noi allora faremo loro l'incanto, **incantando** il «fanciullino in noi» che si legge nel **Fedone**- «ha paura della morte».

### *Периферия как ступень*

На периферии обычно воспринимающие люди принимают за абсолют правду своего ощущения и свой опыт мира как совокупность ощущений внутреннего существования, обособленности, сущности субстанции. Это громадная ошибка, поскольку вселенная есть континуум (сплошная масса), в котором все сущности имеют специфическое изображение, в терминах современной физики, это единая четырехмерная энергетическая масса, определенная Эйнштейном, безразмерный подразумеваемый порядок по другую сторону пространства и времени и, таким образом, потусторонние деления, определенные David Bohm как единое многомерное энергетическое поле Суперунифицированной Теории и т.д. Понятия и слова определяются сходством и особенностями, но то, что все сущности представляют собой, не исключает чего-либо и не содержит противоречий, как и нет более широкой категории, которая может содержать это. **Achinta**, или «необдумываемое», — одно из названий, которое Махаяны-буддисты дают абсолютной истине, что не может быть понято в терминах или понятиях, выраженных в словах, но что может быть непременно открыто неконцептуальным недвойственным вечным Познанием.

Несмотря на то, что свыше, мы экспериментируем, давая названия понятиям, которые мы фрагментарно вырываем из всемирного континуума и берем этот опыт как истинную природу вселенной. Это основное заблуждение, которое определяет «Падение» человечества и которое прогрессивно развивалось вместе с эрой в направлении **доведения до абсурда**, что почти что было достигнуто в настоящем экологическом кризисе и что, если вскоре не произойдет радикальных перемен, положит конец человечеству. Этот кризис доказывает, что базисные восприятия и идеи на основе всей человеческой деятельности были заблуждением.

Нормальные люди, ощущающие себя состоявшимися и абсолютно правыми, страдают от своей собственной несостоятельности — представлены центром мандалы. Таким образом, на периферийной

ступени стражи четырех врат представляют угрозу несостоятельности, которая удерживает людей от продвижения к центру мандалы — страх, который этимологически выражается словом паника.

Нормальное состояние — это состояние малого Времени-Пространства-Знания, характеризующегося легкой концентрацией сознательного внимания, которое является слабо проникающим, что необходимо, чтобы нам воспринимать самих себя и все другие сущности как состоятельные и для поддержания собственного образа и обычного самоощущения (что, согласно теории Сартра о Нечистой Совести — результат «умышленного» превращения в таинственное многих фактов и событий, и, согласно теории Фрейда, — результат подавления «подсознательным»). Увеличение биоэнергетической мощности (на тибетском языке **thig-le**, на санскрите — **kundalini**) расширяет и воспроизводит более «проникающую» концентрацию индивидуального сознательного внимания, расширяя Пространство-Время-Знание<sup>21</sup>, но не может стать **причиной** Познания. В неподготовленной индивидуальности, которая цепляется за иллюзию состоятельности, скорее, чем концентрируется на понимании центра мандалы, это может вызвать расстройства нервного характера или сумасшествие.

Слово **паника**, которое обозначает сильный «иррациональный» и неконтролируемый страх, является производным от имени бога **Пана**, которое обозначает Тотальность или Цельность (Полноту). **Пан** может стать явным благодаря развитию **пан**-направленности осознания, близкого возрастанию биоэнергетической мощности, открывающей нашу собственную несостоятельность и это так с тех пор, как мы научены цепляться за нашу собственную тождественность и пугаться исчезновения этой тождественности<sup>22</sup>, и из-за текущего преобладания нервно-расковывающего опыта угрозы. Расширение и распространение сознательного внимания также могут допустить внутреннюю разбалансировку в сознательность, угрожающую внутреннему функционированию и своему образу. Далее пан-направленность вызывает болезненные всплески для получения опыта индивидуальностью в полном объеме интенсивности, что тянет за собой самозатягивающуюся петлю (т.е. позитивные петли с обратной связью) боли, сильной боли и страдания.

Таким образом, для тех, кто находится на периферии мандалы, стражи представляют угрозу несостоятельности, реализация которой представлена центром, т.е. они выражены паникой в этимологическом смысле этого слова. Испуганные стражами, наталкиваясь на врата, которые они принимают за тупик, обманутые существа цеп-

ляются за свою собственную иллюзию, т.е. за периферию. Как показало специальное исследование, проведенное R.D.Laing, они считают, что в направлении центра «их встретят дикие звери».

### *Средняя зона как ступень*

Люди проникают в среднюю зону, тогда когда не могут больше цепляться за иллюзию и чувствовать себя при этом легко. Эта зона характеризуется процессом автоматического ускорения, который ведет к порогу уровня, где, если все условия имеются, включая знание правил и другие благоприятные условия, напряжение внутренних противоречий в иллюзии спадает и личность «входит» в центр.

### *Центр как ступень или серия ступеней*

После «входа» в центр должна поддерживаться высокая биоэнергетическая мощность для того, чтобы стражи или гневные дакини были бдительны, и если личность покидает центр, она не впала в состояние покоя и не почувствовала облегчение в иллюзии, стражи поймают личность и напомнят, что ей необходимо следовать правилам.

Каждый раз, когда личность покидает центр, если высокое напряжение биоэнергетического поля «питает стражей или гневных дайкинй», динамика, которой они представлены, будет спонтанно и автоматически толкать личность в центр.

В конце концов, однажды попытки покинуть центр будут нейтрализованы, личность больше не сбивается с пути. Затем стражи станут спонтанной нефизической силой, которая помогает дать знания другим, которые тем не менее считают, что не нуждаются в поучениях. Хотя нет активности разума, стражи отстраняют тех, кто не подготовлен, заставляя их воспринимать просвещенную личность как колеблющуюся и неготовую. И привлекают тех, кто готов, создавая условия продвигаться плавно к центру. Набравшийся опыта становится ламой-херука, шокирующим, как гневное божество и его действия — стражи.

Вместе с тем Тибетские мандалы являются визуальным искусством. Созерцательным и дающим познание в качестве иллюстрации всей Dzogchen Тропы. Нет лучшего примера недвойственности многозначного и однозначного в искусстве живописи: недвойственное, неконцептуальное состояние, представленное центром мандалы — то самое состояние, которое зрелая личность может достигнуть созерцанием мандалы.

Принцип мандалы является центральным в различных мистических традициях человечества и появляется в литературе и в искусствах многих цивилизаций. Чтобы объяснить этот факт, нет необходимости устанавливать генетические связи между различными традициями и цивилизациями: если пациенты Юнга могли видеть в галлюцинациях или во сне мандалы и таким образом получать самопроизвольные карты процесса, которому вынуждены были подвергнуться, то понятно, что все настоящие мистики были бы знакомы с принципом, который представляют.

Идрис Шах рассказал историю о суфии, ученике Ибн Араби, который видел во сне Ма'руфа ал-Кархи, окруженного огнем. Думая, что великий учитель был в аду, в великом горе он пришел к Ибн Араби за объяснением. Учитель объяснил ему, что огонь не означал, что Ма'руф был в аду, но показывал, что ученику следует пройти его, чтобы прийти к состоянию Ма'руфа — получить опыт, который суфии часто называют «бездна огня»<sup>23</sup>.

### Божественная Комедия Данте и мандала

Принцип мандалы есть суть Божественной Комедии Данте, независимо от того, прав или нет Asin Palacios, когда он ищет вдохновение для главной работы Данте в мусульманском содержании Восхождения Пророка Мохаммеда. Мы видели, что Данте настаивал на том, что стремился дать знание и не считал, что искусства, не дающие знаний, могут иметь внутреннюю ценность, он не мог представить абсурдную идею искусства без того, чтобы оно несло познание. Структура «потустороннего», как представлено в Божественной Комедии, довольно кратко передает динамику мандалы. Сопровождаемый Вергилием, Данте покидает царство живых и спускается в ад. Согласно Gregory Bateson, «позитивная петля с обратной связью», которая управляет процессом опытного **доведения до абсурда**, и сам этот процесс — это то, что Фрейд называл **Танатос**, стремлением к разрушению, или «инстинктом смерти».

Таким образом можно сказать, что вход Данте в ад означает, что противоречие, которое характеризует периферию мандалы перешло в конфликт, и этот конфликт в процессе развития слепо и своенравно ведется и ускоряется Смертью, **Танатос** (стремлением к разрушению).

Сошествие Данте в ад к самым низшим кругам и его вход в Чистилище через открытие на дне ада соотносится с развитием конфликта по направлению к порогу, при котором вечное Познание рео-

риентирует процесс в очевидно здоровом положительном направлении, включая механизм спонтанного прерывания танатических позитивных петель с обратной связью. Данте не может иметь немедленного доступа на Небеса (в значении тибетского слова *namkha*, так же, как и буддистского *deva loka* или *deva gati*), потому что он вынужден «очистить» свое глубоко укоренившееся непонимание и развращенность через повторную трансформацию противоречия в конфликт и самоосвобождение конфликта в вечном Познании. Однако процесс больше не относится к аду, потому что вечное Познание открывает Небеса и, коль скоро Данте имел к Нему доступ, он знает, что Чистилище есть путь на Небеса, и его страдания не являются вечными, и очищение, через которое он должен пройти, приведет на Небеса. И однажды в Чистилище процесс больше не ускоряется исключительно Танатос, но также Мудростью, полученной в результате повторенного самоосвобождения основного противоречия (иллюзии) и конфликта в вечном Познании.

Коль скоро иллюзия была «очищена» через повторенное самоосвобождение в вечном Познании, Данте восходит на Небеса и однозначно утверждает в самом центре мандалы<sup>24</sup>.

Хотя связи *Khajagan* суфиев и исмаилитов с *Dzogchen* учителями в Центральной Азии и с Западными эзотерическими орденами (начиная с тамплиеров, которые косвенно получили учения от Хасан Ибн Аль Саббаха и/или его учеников) могут искушать кого-либо представить генетические объяснения как тождественность дающего познание содержания в изображении мандалы и в Дантовой Божественной Комедии, важнее понимать, что весь человеческий символизм исходит из единого вселенского источника.

Перевод с английского *Н.Д.Сосковой*

## Примечания

- <sup>1</sup> В моей книге **Individuo-sociedad-ecosistema** (1994, Universidad de Los Andes, Merida, Venezuela) я развил теорию ценностей, основанную на том, что я назвал «изначальной философией истории» («Perennial Philosophy of History») — взгляд на человеческую эволюцию как на процесс прогрессивного разложения замечательного, спонтанного доисторического порядка, который в Библии назван Раем, который индийцы называли **Satyayuga** или «Веком правды», то, что стоики и другие греко-романцы называли «Золотым Веком» и то, что даоистские мудрецы в Китае постоянно называли различными терминами.
- <sup>2</sup> Иллюзорное отделение ментального объекта или понятийного полюса знаний от остального вселенского пространства поля может быть объяснено в терминах некоторых из основных концепций трактата Сартра «Бытие и

ничто», переопределив их наиболее точно. Если мы переопределяем концепцию Сартра о «Я», мы можем использовать это для определения состояния полноты, в котором мы не чувствуем обособленности от остальной вселенной так же, как недвойственность и неотделимость, лежащие в основе нашего обманчивого опыта двойственности и отделимости.

Помимо «Я», Сартр определил две различные модели бытия, которые он обозначил традиционными терминами бытия-в-себе и бытия-для-себя. В общих терминах мы могли бы сказать, что то, что Сартр называл бытием-для-себя, соотносится с двойственностью, обманчивым сознанием, тогда как то, что он называет бытием-в-себе соотносится с континуумом, что сознание понимает как физическую вселенную, отделяет от себя и в котором он выделяет свою последовательность объектов.

«Я» превышает двойственность представленных выше двух моделей бытия, и Сартр определяет существование «Я» как самозачищаемость, самоощущение. Согласно французскому мыслителю, «Я» есть «бытие сознания», определенное как некатегорическое, непозиционное самосознание. Каждое позиционное сознание объекта есть в то же самое время непозиционное самосознание или, в терминах, которые я считаю более точными, есть непозиционное сознание существования позиционного сознания объекта. Таким образом, это могло бы оказаться тем, что Сартр считал «Я» нерелефторным впечатлением, что рефлекторное сознание осведомлено о чем-то отличном от него, т.е. сама суть дуализма. Если это так, «Я» (по Сартру) было бы самым корнем иллюзии, состоящей в накоплении опыта нами самими отдельно от Логоса или Физической оболочки, который точно отображает опыт отсутствия полноты/значимости, что происходит от получения нами опыта в состоянии отделенности от Вселенского континуума. Но в этом случае «Я» не могло бы быть тем, что превзошло бы двойственность бытия-в-себе/бытия-для себя и что устанавливает (является корнем) значимость. Таким образом, что касается термина «Я» по отношению к континууму неделимой полноты, которая утверждает основу нашего опыта, охватывающего всю полноту феноменальной области, включая то, что мы считаем «физическим» и «ментальным», объекты и субъекты, я был бы вынужден переопределить его. Континуум в подверженности сомнению может быть сравним с зеркалом, которое позволяет появляться бесчисленному количеству отражений — все они являются феноменальными и в то же время устанавливает *prima materia* этих феноменов, т.к. это есть то, что феномен, подверженный сомнению, представляет собой по сути. Понимаемое как основа реальности, представленная в зеркале, «Я» превзошло бы непременно двойственность между моделями существования, которые Сартр называл бытием-в-себе и бытием-для-себя, и, без сомнения, продолжило бы полноту, чьи иллюзорные потери возвышают значимость. Читатель должен быть предупрежден, что вышеприведенное восприятие термина «Я» идет в противовес его логической языковой интерпретации, поскольку концепция «Я» противоположна многим другим концепциям, но термин «Я» в том значении, которым я пользуюсь, не является другим по отношению к чему-либо. Более того, то, что я вкладываю в понятие «Я», лишено привычного существования (*shunya*; *stong-pa-nyid*) и, таким образом, в буддистских терминах это *anatma* или не-я (личность).

- Далее, где бы еще я ни оказывался между «Я»-как-продукт и «Я»-как-основа, эталоном является состояние полноты, в котором мы не чувствуем отделенности от Вселенной, и это то, что мы называем Просвещением, и то, что соотносится с определенным неконцептуальным открытием последнего, т.е. несотворенной основы (gzhi) всех человеческих существ и всей вселенной, которая соотносится с недвойственностью и неотделимостью, составляющими основу нашего обманного опыта двойственности и делимости. В конце концов «Я»-как-тропа есть выражение самого этого состояния на Тропе.
- <sup>3</sup> Как мы непременно увидим, Китайский Даосист или Художник вынужден был создавать произведения искусства в состоянии отсутствия воли, что уходит далеко за пределы того, о чем размышлял Шопенгауэр. Это тем не менее не значит, что, как подумал бы Шопенгауэр, подобное искусство не будет содержать идеи: мы также непременно увидим это в том, что я называю «первичным» искусством, совпадении однозначности и многозначности. (По Гегелю, искусство, в меньшей или большей степени, воплощение Понятия в чувственной форме; тем не менее его теория искусства радикально отличается от общей невыраженной словами теории на основе «первичного» искусства.)
- <sup>4</sup> В первичном искусстве функция Индийского понятия *rasa* в значении **эстетического восприятия** должно ускорять процесс познания в большей степени, чем просто волновать людей или помогать снимать напряжения. Тем не менее даже те мистические послы, которые придают большее значение использования *rasa* в качестве средства для перехода по другую сторону *rasa* — как Indian Chisti Sufis, который создал некоторых наиболее выдающихся индийских музыкантов последних девяти столетий — осознавал опасность того, что использующие *rasa* могут остаться в ней скорее, чем переступить ее пределы. Сам Хадрат Минуддин Чисти писал: «Они знают, что мы слушаем музыку и через нее постигаем определенные знания. Поэтому они играют музыку и погружаются в «состояние». Вы должны знать, что каждое учение должно отвечать всем требованиям — не только музыка, мышление, концентрация. Помните: бесполезно пытаться получить молоко от коровы, опрокидывающей ведро» (In Shah, Idries, 2d Spanish edition, 1978, *El camino del sufi*. Buenos Aires, Editorial Paidos).
- <sup>5</sup> Reszler, Andre (1973: Spanish 1974), *La estetica anarquista*. Mexico, Fondo de Cultura Economica.
- <sup>6</sup> Там же.
- <sup>7</sup> Мое объяснение эволюции человечества как поступательного развития иллюзии заблуждения через доведение до абсурда в условиях сегодняшнего экологического (биологического, социального, экономического, морального и, одним словом, общего) кризиса было представлено в Индивидуально-социальной экосистеме. Это развитие и доведение до абсурда объясняется тем же образом, каким Грегори Бэйтсон объяснил психоз как процесс доведения до абсурда чего-либо, что не работает: иными словами — взаимодействия первичного и вторичного процессов или левого и правого полушарий мозга.
- <sup>8</sup> В статье Martine Lochouarn, которая появилась в «Sciences et Avenir (№ 553. March 1993. P. 44-7) дается современный обзор находок палеонтологии. Находки предполагают, что доисторические человеческие существа не зна-

ли ни войны, ни насилия и, в противоположность этому, характеризовались как заботливые и внимательные друг к другу. В действительности очень немногие останки доисторического человека носят следы увечий, а те, что есть, кажутся результатами несчастных случаев вернее, чем войн или насилия и, более того, некоторые травмы кажутся зажившими в результате медицинской помощи.

В свою очередь, согласно публикации в Time & Life's The Library of Curious and Unusual Facts, палеонтология показала, что много тысяч лет тому назад в Европе практиковались операции на головном мозге и 80% пациентов выжили.

- <sup>9</sup> Lommel, Andreas, El arte prehistorico y primitivo (El mundo del Arte-Las artes plasticas de sus origenes a la actualidad. Vol. 1. Aggs Industrias Graficas S.A., Brasil).  
<sup>10</sup> Cauvin, Jacques (1987), «L'apparition des premieres divinites». Paris, La Recherche. № 195. December 1987.

<sup>11</sup> Там же.

- <sup>12</sup> Ковэн думает, что «экологические» теории американцев Л.Бенфорда и К.Флэнери безосновательны поскольку, исследования показали, что на Ближнем Востоке в то время, когда появилось фермерство, в изобилии водилась дичь, рыба и можно было собирать дикие овощи, не было «экологической» необходимости отказываться от привычной жизни охотников-рыболовов-собирателей и развивать сельское хозяйство, которое требовало многих часов ежедневного тяжелого труда вместо двух-трех часов, необходимых для охоты, рыбной ловли и собирательства в благоприятных климатических условиях, это накладывало тяжелую повседневную ответственность на плечи каждого. Таким образом, Ковэн связывает материальные изменения с изменениями в духовной жизни, твердо отстаивая свою позицию. Сейчас, даже если Ковэн доказательно прав, мы должны помнить, что структура человеческого мозга такова, что она неотделима от социальных взаимоотношений, в которых развивается личность, будучи сформированной ими настолько, насколько она сама формирует эти взаимоотношения: семена вырождения прорастали уже во Времена Правды или Сатяюги.

- <sup>13</sup> Это кратчайшая из Праджняпарамита Сутр. В ней термин пустота не означает отсутствие материальной формы, а отсутствие самосуществования, сущности, независимости и внутреннего существования, которое мы ошибочно относим к бытию сущности. Тем не менее с литературной точки зрения текст выражает наиболее важную черту Китайской живописи Даосизма.

- <sup>14</sup> Flammarion, Paris, 1984. Презрительную ссылку Beguin на «традиционные драгоценности» 45 лет спустя после «Ornament» Кумарасвами (**Art Bulletin** XXI, 1938. P. 315-82; комментированное обобщение см. Marchiano, Grazia, «The Power of Ornament», **New Observations** 64, Jan.-Feb. 1988. P. 17-20) так же тяжело объяснить, как и его презрительные комментарии относительно выражения лиц статуй. В Vajrayana буддизме, например, драгоценности являются необходимой деталью при изображении богов на визуальном уровне с точки зрения просвещенного опыта, называемого Sambhogakaya, поскольку они являются символом богатства. Хотя большинство остальных храмов в Каджурахо являются небуддистскими (большинство — шиваистские, некоторые — джайнистские и некоторые — Vajrayana буддистские) и большинство фигур не представлены с визуальной точки зрения,

Sambhogakaya боги как «физические» (Nirmanakaya) существа, без сомнения, как отмечалось Кумарасвами в противовес всему Индийскому искусству, имеют драгоценности, представляющие собой некоторые из их символических атрибутов. В действительности, как мы увидели, изначальное искусство, и в особенности Восточное искусство, в основном несет в себе познание так же, как оно визуально и созерцательно. Самое меньшее, что можно сказать о Veguin, это то, что он не понимает, что в экстазе и недвусмысленных заявлениях пытается судить и объяснять Восточное и в целом «изначальное» искусство.

Более того, как кто-либо может заявлять, что после 1984 года, когда уже существовали прямые переводы с тибетского и санскрита, так же как и множество монографий хорошо осведомленных исследователей, что «Тантрические концепции все еще плохо изучены»?

- 15 В Тибетской скульптуре тем не менее неразделимость однозначности и многозначности довольно сходна с тем, что встречается в Индийской тантрической скульптуре. Примером этому служат бронзовые мужские и женские фигуры в сексуальном единстве (**yab-yum**), так же как yab-yum фигуры в центре мандал, являющихся частью Тибетского искусства, и, даже в большей степени, статуя Padmasambhava, о которой он сказал: «Ее пристальный взгляд похож на мой»(часто неправильно переводится как «Он похож на меня»).
- 16 Более правильной была бы классификация: (1) на основе использованных средств выражения: (а) tangkhas (подвешенные на шелке бумажные свитки), и (б) фрески. (2) На основе их содержания: (а) мандалы; (б) иллюстрации к «священной истории» (учителя, их деяния, смешение учений и т.д.); (с) - медитирующие боги (дэва и дакини) и стражи, и (в) иллюстрации к особенностям близким к жизни учениям буддизма (таким, как Колесо Жизни).
- 17 В беседах с Эккерманом Гёте советовал: «Продайте все свои знания и купите желание познать». Тибетское искусство визуально, и одновременно оно несет познание, не требуя от нас продать свои знания.
- 18 Познание есть явление познавательной способности, приоткрывающее тайну Абсолюта, который буддисты, в отличие от христианских гностиков, не отождествляют с личностным Богом. Это Познание вечно потому, что «**нус**», или разум, понимаемый как двойственность «субъект-объект» и перегруженный концептуализмом, рассеивается в результате того, что процесс познания подвергается сомнению.
- 19 В сериях упанишад (**upadesha**) Dzogchen учений ступени подверженности сомнению пересекаются с успешными опытами Tekcho и Togel. Тогда как наставления Tekcho встречаются в различных западных изданиях (одним из наиболее существенных является издание Dudjom Rinpoche's **Richo or Extracting the Quintessence of Accomplishment** (Kalimpong, West Bengal, India). Смотрите также мою собственную книгу **The Source of Danger is Fear-Paradoxes of the Realm of Delusion and Instructions for the Practice of the Dzogchen Upadesha** (1990b, Merida, Venezuela, Editorial Reflejos), наставления для Togel — высший уровень практики — нельзя встретить ни в одном западном издании.
- 20 Marchiano, Grazia (1987), **La cognizione estetica tra Oriente e Occidente**, p. 110. Milan, Guerini e associati.

- 21 Tarthang Tulku, 1977. **Time, Space and Knowledge. A New Vision of Reality**, Emeryville, Ca. Dharma Publishing. Западники пытались объяснить этот феномен с терминами на основе биохимических изменений в мозге. Тем не менее до сих пор не существует обоснованной теории по этому поводу. Что касается нас, в неподготовленной индивидуальности это может результироваться в психоз — что, как отмечено Dabrowski, Bateson, Laing и многими другими, может стать самоимитацией процесса, но чаще превращается в саморазрушающий процесс.
- 22 Хотя в основном мы ассоциируем разрушение нашего привычного отождествления со смертью, разложение подверженности сомнению может также иметь место в расслоении личности и в основном в «психической нереализованности». Следует отметить, что, согласно профессору Zolla (1986, **L'amante invisible**, Marsilio Editori, Venice), «Пан порождает панику, и все, и каждый контакт основан на панике, спрятанной в каждом обществе, вплоть до самых элитарных». Так мое объяснение паники может быть той движущей силой, что находится за феноменом, описанным Сартром в **Critique of Dialectical Reason** и который Фром анализировал в **Fear of Freedom**.
- 23 Не надо также исключать генетические связи. Говорилось, что мандала пришла из Месопотамии, и шумеры жили в Месопотамии. Ананда К. Кумарасвами (1927/1965, **History of Indian and Indonesian Art**, Karl W. Hiersemann/Dover publications Inc., New York) и некоторые другие авторы предполагали единство между Шумерской и Дравидской цивилизациями (и то же самое относительно промежуточных областей). Предстоящая работа выдвинет гипотезу о том, что существует связь между Шумерской цивилизацией и древней Kushan-тибетской цивилизацией Zhang Zhung.
- 24 Ад в Божественной Комедии соответствует первой ступени на тропе мандалы Dzogchen учений, которую в своей книге Matrix of Mystery. Scientific and Humanistic Aspects of rDzogs-chen Thought (1984, Boulder, Shambhala) Herbert V. Guenther назвал «dis-chreodic movement» и который ведет вниз через ад к «пороговому уровню», сообщаемому с самым дном низшего круга. Только тогда может быть то, что Dr. Guenther назвал «dis-chreodic interruption», сообщаемым с чистилищем: то, что автор называет «древним нетронутым познанием», возникает, реориентируя процесс, который становится тем, что он называет «eu-chreodic движением». Наконец то, что Dr. Guenther называет «устойчивым стабильным течением homeorhesis», ведет личность через конечные ступени процесса, которые соответствуют благополучным уровням небес в Божественной Комедии.
- Тем не менее терминология Dr. Guenther некорректна, поскольку термин chreod был введен Waddington, чтобы обозначить процесс homeorhesis, или примитивного развития, которое является разновидностью морфостасиса (процесс, который не влечет ни изменение нормы, ни изменение кода) скорее, чем морфогенезис (который влечет изменение и нормы, и кода), событие вечного Познания (т.е. «древнее нетронутое познание») соответствует тому, что Dr. Guenther назвал «dischreodic interruption», что, возможно, происходит из-за доведения до абсурда первоначального процесса кодов, программ и метапрограмм и вытекающий из этого процесс прогрессивного самоосвобождения, который мы называем «eu-chreodic movement», ведет к освобождению от программирования и метапрограммирования и, таким

образом, протекает даже по ту сторону морфогенезиса, поэтому я применяю к ним термин метаморфия. Этот процесс влечет изменение кода и появление новых уровней организации, его основная черта — превышение обусловленности, создаваемой всеми программами и метапрограммами. Познание нельзя понять в терминах концепции «программирования и метапрограммирования человеческого биокomпьютера», популяризированной John Lilly, поскольку Просвещение есть свобода в противовес любой программе.

Термины, которые я использовал, кроме слова метаморфия, введены Walter Buckley в работе *Sociology and Modern Systems Theory* (1967, Englewood Cliffs, Prentice-Hall), так же, как использованы и осмыслены Anthony Wilden в работе *System and Structure* (1972; 2<sup>nd</sup> 1980; Tavistock, London).

## Эстетическая жизнь в антиурбанистической культуре Японии\*

### Музыка листьев тополя

Позвольте мне начать с замечательного краткого эссе, написанного Масаоки Оки в 1982 г. Оки был музыкальным критиком и приверженцем западной классической музыки. Лично мне претила его авторитарная манера критики и именно она больше всего меня восхищала в его эссе, поэтому я и вырезал его из газеты, когда оно было там напечатано, и сохранил его в своем столе, что случается со мной крайне редко.

В тексте этого эссе описано воспоминание о лете 1982 г. Несмотря на крепкое телосложение, Оки чувствовал себя неважно в последние годы жизни. В тот год из-за болезни, перенесенной им весной, он провел все лето в своем доме в горах. С собой он привез кое-какие заметки и наброски, но за все время Оки не притронулся к ним. Вот этот текст:

«Вся красота крайней изощренности артефакта человеческой культуры уступила место удовольствию от созерцания моего горного сада. Лиственница, белая береза, азалия, рододендрон и т.д. — не слишком роскошный выбор. Но эти деревья издают разнообразные звуки от дунения ветра, особенно интересно слышать, как меняются эти звуки с изменением силы ветра. Заметнее всех тополь: вершина его находится очень высоко, а черенок каждого листа довольно длинный, из-за чего на ветру листья неистово танцуют. Обратная сторона каждого листа бледно-белая — ошеломляющая, головокружительная картина. Одна-

---

\* Перевод осуществлен по изданию: *Ken-ichi Sasaki. Aesthetics on Non-Western Principles. Version 0.5. Nature and City. P. 13-43.*

ко еще более завораживают звуки, издаваемые этими листьями: с приходом осени листья тополя, чуть подсохшие, сталкиваются друг с другом, и звуки эти похожи на скрип» (*М.Оки. Слушая листву тополя осенью*).

Оки был так глубоко пленен музыкой деревьев, что его встревожил вопрос о том, изменилось ли что-нибудь в его восприятии классической музыки. Но волнения оказались напрасными: вернувшись в свой городской дом, к обычной жизни, он слушал музыку Карла Бема с глубокими чувствами. Основываясь на этом, наш музыкальный критик рассказывает о своем открытии: музыка, существующая в сфере чувственного восприятия, не может выдержать изоляции от того, что ему сопутствует. В этом вопросе я полностью согласен с Оки. Однако довод, который я хотел бы привести из этого наблюдения, возможно, отличается от его: для меня этот случай отражает урбанистический характер западной традиции классической музыки. Я говорю не о географической разнице между городом и природой, а о культурном различии цивилизаций Запада и Японии.

### *1. Город и цивилизация Запада*

Для многих людей разница между западным миром и японским понимается через противопоставление цивилизации, использующей в строительстве камень, и цивилизации, использующей дерево. Я понимаю «камень» в категориях города. Долгое время западная цивилизация создавалась на основе города, объекта, построенного людьми, для которого характерны замкнутость от окружающей среды и концентрация, сосредоточение его элементов. Люди воздвигали здания и высокие стены из камня, мостили камнем улицы. Они ограничили свою жизнь тем, что происходило в стенах их города или дома, и изгнали природу из города. Такая замкнутость и сосредоточение объясняются чисто человеческими интересами. Территория города и его жизнь организована в соответствии с целями человека. Город — это структура, созданная человеком для человека. В городе человеку легче всего устроить свою жизнь именно в соответствии со своими представлениями о ней.

По древней легенде город появился благодаря искусству Амфиона. Должно быть, архитектура определила форму камня, но искусство Амфиона — музыка, которая наполнила город изнутри и проникла во всю его структуру. В свою очередь, город культивировал и развивал сущность камня, теперь уже проникнутую музыкой. По сути дела искусство оказалось жизненно необходимым для города, горожане предпочитают музыку пению птиц или шелесту деревьев,

картины — цветам и разнообразнейшим формам окружающего мира. Словом, искусство заменило природу, которую человек изгнал из города.

Искусство Запада, родившееся в городах, представляет собой яркий пример таких городских черт, как концентрация и замкнутость. Для западного искусства как формы проявления западной цивилизации стала необходима направляющая идея художника и конечное воплощение ее в произведении искусства. Западная цивилизация, основанная на концентрации и замкнутости, избрала индивидуалистический образ существования в качестве своего идеала и стремится к соперничеству с Богом-Творцом. Наиболее полно эта мысль отражена в современном искусстве, но корни ее уходят в урбанистическую природу этой цивилизации. В этом смысле искусство является миниатюрным отображением города — символа западной цивилизации.

За последние 20 с лишним лет современный характер западной цивилизации был во многом переосмыслен. Но данный вопрос подразумевает все, что сопутствует западной цивилизации, а не только ее модернизацию, поскольку она есть не что иное, как сжатая и гипертрофированная форма самой цивилизации. В свете этого, возможно, стоит вспомнить древнюю эстетическую традицию Японии, ее видение мира, в корне отличающееся от западного. Поскольку, по данным историков, исследовавших городское планирование, в японской культуре не слишком развита концепция города.

## *2. Японский город и природа*

Наши древние столицы унаследовали прямоугольную модель планировки китайских городов. Яркие примеры этого можно видеть в Хейдзэ-кие (совр. Нара), основанном в 710 г. н.э., и в Хейянке (совр. Киото), основанном в 794 г. н.э. (в прошлом году Киото отмечал 1200-годовщину со дня основания). В этих городах все улицы пересекаются под прямыми углами, их планировка настолько четкая, что трудно найти что-либо похожее среди западных городов — единственный пример, который я могу привести, — это город Эг-Морт, основанный в средневековье крестоносцами на юге Франции.

Несмотря на свою четкую геометрическую планировку, эти древние японские города полностью отличаются от западных. Так, например, поскольку территории их были слишком велики, чтобы ощущался «давящий» эффект городских стен, города эти сохранили свой провинциальный характер, они различаются в выборе основ-

ных материалов цивилизации — камня или дерева, так же как и в общем отношении к природе: в японской культуре артефакты не противопоставляются природе напрямую и город не исключает присутствия природы на своей территории. Эта тенденция включать элементы природы в городской пейзаж стала такой глубокой традицией, что в настоящее время она определяет структуру наших современных городов. Японцы, как правило, не любят жить в многоэтажных домах и, насколько позволяют их финансовые возможности, предпочитают иметь собственный дом, обязательно с садом, пусть небольшим. Японское выражение «свой дом с садом» отражает то, как глубоко эта традиция проходит через наше восприятие ежедневной жизни. Возможно, именно эта тяга к собственному отдельному саду помешала распространению «общественных» садов в современных японских городах. Итальянский архитектор-теоретик Витторио Уго называет Токио «гигантской деревней».

Для японского города не характерно стремление ограничить свое жизненное пространство, как не характерно и ощущение давления города, обычно сопровождающее подобные ограничения. В древних столицах самым крупным районом расселения был императорский двор. Он является центром расширяющегося городского пространства и той точкой, откуда исходила направляющая сила, но он никогда не был специально запланированным центром, определявшим все развитие города. Здесь заключена разница между японским двором и западной церковью и ратушей, как центрами городов. Уместно будет привести сравнение этих двух видов городской планировки с двумя формами театров — сферой и кубом, предложенным Э.Сурно. По его мнению, кубическая форма характерна для доминирования определенной части пространства, свойственной современной итальянской театральной сцене, а сферическая форма определяет некое пространство, созданное силой, исходящей из центра, — тип, характерный для древнегреческой сцены. Подобное отсутствие чувства давления чего-либо в планировке в основе своей связано с нашим отношением к природе. Это касается нашего понимания места человека во вселенной, а также характера и видов человеческой деятельности в целом. Полагаю, что могу описать всеобъемлющую философию этого видения природы более полно, упомянув о частном городском саде.

### *3. Частный городской сад*

Традиционные японские города поддерживают связь с природой не через общественные сады (что является современным изобретением Запада), а через частные. Этот кусочек природы в окружении

города всегда был для нас средством к расширению нашего осознания мира. Здесь мы могли видеть, как изменяется природа, чувствовать биение сердца вселенной. Даже в небольшом саду наверняка растет сливовое дерево, цветение которого на фоне снега возвещает приход весны, а наблюдая за опадающими листьями, мы видим приближение осени. Смена времен года — не только явление окружающего нас мира, но и отражение более обобщенной истины нашего существования во вселенной, потому что мы сами — часть природы.

Птицы прилетают в сад и, сидя на ветвях деревьев, поют о всеобъемлющей силе жизни. Именно в саду мы наблюдаем за растущей и убывающей луной. Простая сосна становится музыкальным инструментом, прячущим мелодию ветра в своих ветвях. Если в саду есть маленький фонтанчик или ручеек, то там присутствует и бамбуковый инструмент, который собирает воду, а затем непрерывно ударяется о камень, лежащий прямо под ним, издавая специфический деревянный стук: это звук молчания вселенной, одиночества человеческого существа. Такой сад словно зеркало, в котором отражается вся природа и вся вселенная, но он отнюдь не является единственным определяющим центром, поскольку у каждого дома есть свой сад, который для семьи олицетворяет образ природы — таких центров очень много и ни один из них не имеет преимуществ перед другими.

Являясь частью природы в городской среде, сад одновременно и средство познания мира и друг друга — вся наша сущность воплощена в этом миниатюрном образе — природе: мы — ничто в огромной бесконечности вселенной. Если, осознавая все это, ум человека будет находиться в волнении или смятении, то и отражение его исказится. Сад предоставляет людям возможность оставить свой эгоизм и упорядочить сознание. Важным здесь является невмешательство в окружающий мир, а вовсе не управление природой в соответствии с нашими эгоцентричными представлениями о мире, по Декарту. Отдать себя во власть величия природы, принять свое место в высшем порядке вещей — вот главный предмет нашего эстетического опыта.

#### *4. Своеобразие японского эстетического опыта*

Форма эстетического опыта, наиболее противоположная японской, заключена в западной концепции «эстетического отношения», т.е. беспристрастного отношения, в соответствии с которым красота каких-либо объектов является данностью. Анри Гуйе дает несколько иную картину эстетической незаинтересованности. Он говорит:

«Фрукты лежат передо мной на столе: я сижу перед фруктами» («Сущность театра», 1968. С. 37). В соответствии с обычным определением эстетической незаинтересованности мы являемся субъектами, а произведение искусства — объектом нашего внимания. Но с точки зрения Губе, именно произведение искусства является субъектом, а мы его объектом. Мне очень близко это определение незаинтересованности, рассматриваемое как «полное отсутствие интереса» (полное отсутствие изменения объекта интереса). Произведение искусства, по крайней мере шедевр, находится перед нами не ради нас самих — мы стоим перед ним ради его красоты.

Но это еще не все. Японское восприятие эстетического опыта идет гораздо дальше в направлении смирения и чувства собственной незначительности: в тумане цветущей красоты значимость нашего собственного существования сокращена до простой частицы природы. Взгляните на цвет вишни, который является прекрасным примером японского чувства красоты. Цветок вишни не рассматривается как один, отдельно взятый объект. Вместо этого мы воспринимаем сразу все многообразие цветов: они прекрасны, потому что все дерево покрыто ими. Для того, чтобы должным образом оценить их, нужно находиться среди множества, даже сотен деревьев вишни, покрытых цветами, что диаметрально противоположно западному стилю эстетического опыта, который предполагает сосредоточение на одном объекте в определенном отрезке времени.

Поскольку наши эстетические потребности удовлетворяются в процессе «переживания» природы (погружения в нее), нам не нужны различные виды искусства. Именно это пережил наш музыкальный критик в то памятное лето. В Японии форма искусства, противоположная тому типу эстетического опыта, который сосредоточивается на цветке вишни, в действительности развивалась под впечатлением дзен-буддизма. Оно включает в себя закаливание духа, цель которого постепенное освобождение человека от любых конкретных привязанностей или отвлекающих факторов, и достижение «простого» (просветленного, очищенного) состояния сознания. И так как искусство — инструмент практики дзен, та форма концентрации эстетического опыта, который оно включает в себя, очень отличается от западной. В традиционных японских городах искусствами занимались простые жители, а не специалисты, их принципом было также «подражание природе», но в совершенно ином смысле, чем это представлено в западной эстетике. Западное искусство пыталось в какой-то степени воссоздать ту природу, которая для города была утрачена, в то время, как в традиционном японском искусстве под-

ражание природе составляет ту мудрость, которая позволяет человеку вернуться к природе. Возможно, эта мудрость все еще остается тем средством, которое сможет излечить современную цивилизацию.

### *5. Дух смирения и чувство прекрасного*

Я затронул основные принципы традиционного образа эстетической жизни в Японии как фон для моих эстетических изысканий. В глубине души я нахожу, что эта эстетика, столь открытая по отношению к природе, противопоставляется западной «эстетике концентрации». Другими словами, это проблема культурного релятивизма. Однако она не касается моего личного понимания двух разных культур. Скорее это противопоставление двух точек зрения на культуру, существующее в моем сознании, поскольку я, в определенной степени, связан с западной эстетикой, но и западная культура в целом не совсем чужда японцам (японцы всегда жили в поликультурной среде, начиная с усвоения китайской культуры — напрямую или через корейский опыт — и заканчивая нашим теперешним следованием тенденциям западной цивилизации). Этот вопрос интересует меня, поскольку я вижу в этой открытой для природы эстетике ответ на фундаментальную проблему, которая сегодня поставлена современной цивилизацией. Здесь я не имею в виду только эстетическую сторону данной проблемы, но и аспект, касающийся глобальной цивилизации в современном мире. По моему мнению, подлинный конфликт в противопоставлении надменности и смирения. Западная цивилизация и все, относящееся к модернизации, в крайнем своем проявлении суть плоды разума. Этот разум утверждает себя таким исключительным образом, что он становится самонадеянным: это подразумевает идею дизайнера, расчет наиболее эффективных средств воплощения в жизнь этой идеи и желание ее реализовать.

В этом отношении эстетика, заключенная в традиционной жизни Японии, предполагает преодоление ложной гордыни. Эта мудрость и является тем уроком, который преподает нам природа. Здесь я бы хотел подытожить все, сказанное выше. Следуя этому, я выделяю три положения. Во-первых, наши небольшие сады дают нам возможность ежедневно общаться с природой. Поскольку общение это довольно частое, то мы не ощущаем такой сильной потребности в искусстве. Такое положение природы в отношении искусства выходит за рамки области изящных искусств на более обширный уровень: в целом, для современной западной цивилизации характерно преклонение перед артефактом как творением человека, что далеко от нашего видения мира. Во-вторых, посредством этого ежедневно-

го общения с природой, мы приучаемся к осознанию того, что мы зависим от природы и состоим с ней в родстве. И здесь не может быть разделения на субъект и объект. Возможно, не имеет смысла говорить, что борьба субъекта и объекта при доминировании субъекта (разума) над объектом (природой) — основная черта современной западной цивилизации, и оно настолько сильно, что данная система отношений проникает даже в сферу эстетики в форме «эстетической незаинтересованности». Таким образом, современная эстетика занимается изучением духа современной философии в западном мире. Само собой разумеется, что этот дух «доминирования» часто сопровождают надменность и определенное варварство. В-третьих, когда мы (японцы) действительно ощущаем потребность в искусстве, мы предпочитаем сами заниматься им, а не только рассуждать о нем. Среди горожан, также как и среди фермеров, существует традиция подобного занятия искусствами: сочинение стихов, их чтение, рисование, музыка, танец и т.д. В процессе такой практики даже богатый торговец вынужден признать, что в искусстве его значимость как личности ничтожна и что ему предстоит еще многому научиться.

В заключение позвольте добавить, что этот же дух смирения по отношению к природе также определен и в теории эстетики. Он связан с понятием «подражания природе». Как это сказано у Бассе, великого мастера хайку, «чтобы узнать правду сосны, спроси об этом саму сосну». Все же это может показаться не совсем ясным и это понимание часто примитивно определяют в категориях реализма или натурализма. Однако мне кажется этой ремаркой Бассе хотел воздействовать на воображение своих учеников, которым и было адресовано это хокку, подчеркнуть важность осознания предмета через отождествление себя с ним, и в то же время — необходимостью очищения разума с целью добиться этого осознания. Такое видение мира через смирение соседствует с подлинным чувством прекрасного: красота является нам в форме милосердия (изящества, грации), неподвластного нашим человеческим манипуляциям.

С конца XVIII столетия западная цивилизация утратила чувство прекрасного, и слова о том, что красота — сущность искусства — не более, чем эпитет. Фактически «прекрасное» вышло из моды и подобное отношение к жизни отражает присущий западной культуре гомоцентризм.

Напротив, в соответствии с японским пониманием эстетического опыта нам достаточно лишь находиться, например, среди цветущих вишен, чтобы забыть о своем «я» и восхищаться их безымянной красотой. Это довольно простая вещь, которая, тем не менее, сможет избавить современное общество от гордыни.

**Утешение, даруемое природой:  
(Критическое эссе по проблеме созидающего разума)**

*А. К вопросу о красоте природы и о модернистском духе*

В наше время, когда современная цивилизация зашла в тупик, мы нуждаемся в эстетике природы. Современная цивилизация превратилась в последовательно распланированную систему покорения и эксплуатации природы с целью обогатить жизнь человека. Эта идея символически выражена в работах Декарта, посредством практической философии которого мы можем представить себя «господами и владельцами природы». Рассуждая в этом направлении, философ видел будущее цивилизации исключительно в розовых красках, и нисколько о нем не беспокоился.

Действительно, человек построил современную цивилизацию, эксплуатируя природу. Понятие «прогресса» было определено как ведущее и цивилизация обрела свою материальную форму за счет индустриализации, а политическую форму — за счет колонизации земель. Кажется очевидным, что само понятие «современный» что буквально означает «более новый», неотделимо от понятия прогресса. На пороге современности так называемое «противоречие старого и нового» доказало, что прогресс возможен в области естественных наук и промышленных технологий, а не в сфере философии и искусства. Поэтому даже в настоящее время под модернизацией часто подразумевают индустриализацию. Что касается колонизации земель, разве остались еще сомнения в том, что это не что иное, как одна из форм современного покорения природы? Дух современности, установленный Западом, становится «господином и владельцем» природы, как это представлено на примере так называемых «примитивных цивилизаций» — вот в чем сущность колонизации. Недавно появилось сообщение о том, что страна, создавшая Декларацию Прав Человека, ускорила процесс ядерных испытаний на мирных островах в южной части Тихого океана. Не правда ли, красноречивый символ современной цивилизации, сочетающий в себе науку с колонизацией природы? Мы не можем не утверждать, что подобная политика носит варварский характер не только из-за эгоистического поведения самих колонизаторов, но также из-за весьма критической ситуации с природой во всем мире: ее прогрессирующее уничтожение через загрязнение атмосферы, глобальное потепление и т.д. Современная цивилизация — это великолепное творение человеческого разума — стала угрозой существованию самого человека. Именно в этой ситуации требуется разработка эстетики природы.

Таким образом, в настоящее время люди нуждаются не только в познании природы, но и в понимании ее эстетики. С первым пунктом этого вопроса все ясно: естественные науки — современная форма нашего знания о природе — являлись ведущей силой современной цивилизации. В свете этого искусство и эстетика содействовали поддержанию здорового духа человеческого сознания, всячески утверждая гармонию человека с природой. Однако эстетика не смогла противостоять влиянию модернистского духа — тем более, что последний в определенном смысле является продуктом эстетики, поскольку искусство обязано своим настоящим модернистским настроениям, которые настойчиво утверждают ценность всех форм человеческого творчества. В «Эстетике» Гегеля можно найти прекрасную формулировку этого парадокса современной эстетики: «Красота искусства превышает красоту природы ... чем выше над природой стоят дух и его творения, тем выше стоит над природой искусство»<sup>1</sup>.

Потребность японцев в эстетике природы основополагающая, поскольку базируется на нашей обязанности «разрушать» этот модернистский дух. Надеюсь, что изучая красоту природы, мы сможем прийти к некоему осознанию простого факта: хотя люди и в состоянии изобрести столь сложное и мощное оружие, как атомная бомба, прекрасный атолл Муруроа превосходит своей гармонией любые возможные изобретения человека.

Целью данного эссе является противопоставление красоты природы западному модернистскому духу и отражение его истинной сути. Естественно, если смотреть на эту задачу шире, то я ожидаю, что произойдет некая культурная революция, которая в корне изменит наше видение мира, — и все же я не тешу себя иллюзиями относительно того, что это в моих силах. Просто я хотел бы сказать, что именно это является истинной целью написания данного эссе.

Прежде, чем развить свою мысль, я хотел бы процитировать строки из «Эстетической теории» Адорно, которые точно определяют понятие западного модернизма: «Искусство дает окончательное воплощение тому, что так тщетно стремится достичь природа...»<sup>2</sup>

Мне кажется, стоит процитировать эти слова, поскольку Адорно является одним из западных философов, которые в особенности преуспели в понимании основной и подлинной сущности (я имею в виду не с точки зрения «человека Запада») древнего поэтического принципа «подражания природе». Отказываясь от превратного толкования этого принципа в категориях натуралистического представления видимых (явленных) форм этого мира, он пишет: «Искусство не подражает ни природе, ни конкретному объекту, воплощающему ее красоту, искусство подражает природной красоте как таковой»<sup>3</sup>.

Под словами «природная красота как таковая» он не подразумевает какое-то таинственное понятие, а скорее то, что «напрямую осознается как проявленная сущность природы»<sup>4</sup> — другими словами, естественное заключает в себе суть природы. Когда нам является вся подлинная, ничем не искаженная ее суть, мы открываем для себя ее красоту. Я полностью разделяю эту точку зрения.

В соответствии с таким определением, подражание природе заключается в том, чтобы взять подлинные естественные черты для создания какого-либо образа. В данном случае речь идет о подражании, а не о представлении чего-то характерного. Если заняться поисками аналогии, то, пожалуй, более точно смысл этого заключается в словах «подражание Христу». Подражать Христу — не значит просто копировать его позы и жесты — это было бы нелепо. Такое подражание состоит в том, чтобы развить в себе осознание того, что между нами, людьми, и тем, что мы создаем (нашими моделями, образами), существует определенная дистанция, попытка преодолеть которую необходима, чтобы добиться подлинного подражания природе — в этом, как мне представляется, и заключен главный смысл высказываний Адорно.

Определение красоты, по Адорно, в корне отличается от определения Гегеля — по сути, он критически относился к гегелевскому пониманию природной красоты. Мое понимание «подражания природе» не совпадает с определением Адорно, но в то же время и не противоречит ему.

Мысль о том, что природа тщетно пытается достичь того, что искусство может осуществить, несовместимы с тем, что природу следует воспринимать как (какую-то) модель (чего-то): настоящая модель всегда функционирует как модель, поскольку мы знаем, что не в наших силах достичь или превзойти ее, никто из людей, например, не пытается вообразить, что он сможет достичь положения Христа. Само собой разумеется, что я имею в виду именно это отношение (к жизни), потому что фактически оно состоит в переживании естественной красоты, как я это понимаю. Полагаю, что подлинная сущность природной красоты, в целом, была упущена в западной традиции современной эстетики, которая всегда (тем или иным образом) занималась покорением природы. В словах Адорно мне видится вполне подходящий символ этого подсознательного самодовольства, свойственного западному модернистскому складу ума, в особенности, если он берется за выявление глубинного понимания естественной красоты. Именно по этой причине в моем эссе я критикую этот тезис.

## *1. Искусство толкования природной красоты*

В качестве своей первой задачи я стремлюсь разъяснить, что же такое на самом деле красота природы и ее познание, а также, что составляет естественные различия между эстетическим познанием природы и произведением искусства? Что же касается описания познания природной красоты, то примером этому может служить великолепная статья Бетти Хайнман, написанная в 1920 г. и оказавшая большое влияние на японского эстетика Й.Ониси (1882—1952 гг.). Моя точка зрения несколько отличается от точки зрения Хейнман и Ониси, я не могу полностью принять их подход. Поэтому я выбираю более доступный путь, а именно: приведу отрывок, в котором содержится описание типичного явления «естественной красоты». Классический образ природной красоты, в рамках западной культуры, встречается в «пасторальных» или «идиллических», в первых произведениях или картинах, наряду с поэзией. Я хотел бы обратиться к первым сценам 2 акта «Армиды», либретто для этой оперы было написано на основе произведения Тассо «Освобожденный Иерусалим», а музыка написана композитором Молли (1686). Речь идет об эпической истории похода крестоносцев на Ближний Восток, хотя пейзаж, на фоне которого развивается действие, является типичным для того, что мы называем «живописным пейзажем» в контексте понятий, свойственных западной цивилизации, а драматический сюжет предполагает наличие определенных сторон опыта нашего познания природной красоты.

Сценические ремарки в тексте следующие: «Декорации представляют собой открытую местность, живописный островок, со всех сторон омываемый речными волнами»<sup>5</sup>. Мы находимся на маленьком острове в середине реки, деревья, растущие на нем, с густыми толстыми ветвями, бросают красивую тень на лужайку — словом, изобилие растительности, вода, легкий ветерок, пение птиц, цветы — все это создает ощущение нежной, чувственной праздности. Такое описание природы резко контрастирует с ее буйством и яростью, восхваляемыми современной эстетикой живописного (вида) и возвышенного (настроения), о чем я позже упомяну. Теперь давайте ненадолго проследим за развитием этой сцены. Входит главный герой Ринальдо и его друг Артемидор. Ринальдо — воин, освободивший своих друзей по оружию из плена вражеского лагеря. Его верный друг Артемидор находился среди этих воинов, несмотря на эти заслуги, или скорее как раз из-за них, Ринальдо подвергается всяческим притеснениям со стороны своего капитана Годфри и ему не

позволено вернуться в лагерь. Убеждая своего друга отправиться туда, Ринальдо медлит с действиями. Как-то, пребывая в одиночестве, он вдруг осознает всю красоту окружающей его природы и воспевает ее очарование: «Чем дальше я смотрю на это место, тем больше оно мне нравится. Медленно набегают волны реки и с сожалением отступают назад. Прелестнейшие цветы и нежнейшие зефиры наполняют ароматами воздух. Нет, я не в силах покинуть эти светлые берега. Полный гармонии звук сливается с журчанием воды. Птицы, очарованные им, замолкают, чтобы послушать его. Я едва сдерживаю чары подступающего сна. Эта лужайка, эта прохладная тень — все приглашает меня отдохнуть под этими густыми ветвями»<sup>6</sup> (Акт 2, сцена 3).

Вскоре Ринальдо засыпает, словно очарованный колдовством природы. На самом деле, он находится в магической власти Артемиды, царицы Сирии, враждебной крестоносцам, что вовсе не мешает ей влюбиться в Ринальдо. Текст Квиноля лишь предлог для привлечения нашего внимания к реальности подобного «переживания» всей красоты природы. Здесь можно обнаружить, по крайней мере, 4 характерных черты подобного состояния: 1) одиночество и созерцание — Ринальдо впервые замечает красоту окружающей его природы, лишь находясь в одиночестве. В присутствии своего друга Артемидора он был занят чисто человеческими, мирскими заботами, которые, в широком понимании, и составляют общественную жизнь. Лишь «вернувшись» из общества к самим себе, мы можем открыть всю красоту природы, а во время путешествия с семьей или друзьями разговоры хотя в какой-то степени и дополняют общее удовольствие, получаемое от поездки, но в то же время и отвлекают нас от погружения в красоту природы, делая впечатления от созерцания поверхностными, и мы лишь бросим взгляд на природу и пойдем мимо, восприняв ее только как обычную картину. Разговоры, обсуждения — полезные и даже необходимые стороны культурных переживаний, но, познавая красоту природы, мы нуждаемся в молчании. В этом смысле культуру и природу нельзя совмещать. Покидая город и вступая во владения природы, мы не можем по-настоящему ощутить ее присутствие, если с собой принесем часть культуры в виде разговоров или, предположим, плеера. Подлинный контакт с природой состоит в размышлении во время созерцания природного пейзажа. Акты созерцания и размышления «усиливают» друг друга и природа становится своеобразным зеркалом, отражающим состояние нашего сознания. Такое соотношение нашего сознания и природы предполагает значительную общность между миром природы и природной сущностью человека.

2). Конкретность описания места и времени действия, связанное с участием в восприятии пяти органов чувств. — Находясь в одиночестве Ринальдо осматривается: вся поверхность земли покрыта буйной зеленью, чистая прозрачная вода медленно течет, омывая остров и т.д. Эта сцена не только предстает перед ним, но и охватывает его, наполняя со всех сторон. Река, омывающая остров, символизирует процесс познания красоты природы. Он не только видит, но также и чувствует эту красоту, находящуюся перед ним. В этом ощущении задействованы все пять чувств: его уши слышат звуки птичьих голосов и журчание воды, в то время как глаза, зрение, являющееся доминирующим чувством в восприятии красоты, наслаждаются прекрасным видом. Чувство слуха открыто во всех направлениях. Однако посредством созерцания мы проектируем на данный объект свое внимание. Здесь важно умение «вслушиваться» в познание красоты природы, прежде чем сконцентрировать свое внимание на определенном объекте, повернувшись к нему лицом так, чтобы он был перед нами, — воспринимая таким образом, мы открываем свое сознание для вселенной и слушаем «голос мира» (Чарльз Даллин), который окружает нас. Чувство осязания, доступное всей поверхности тела, по-своему отражает это «вслушивание»: Ринальдо чувствует прохладу тени и освежающее дуновение ветра всем своим телом. Стоит напомнить, что в XVIII в. в теориях таких мыслителей, как Беркли, Кондильяк, Дидро и Гердер, осязание определялось как основное чувство, способное проникнуть в суть реальности. В нашем примере осязание становится чувством, захватывающим все тело. Посредством этого всеобъемлющего чувства, в котором ощущение переживается всецело, впечатления, идущие через другие каналы восприятия, смешиваются в одно переживание реального мира. Ринальдо может вдыхать аромат цветов или пробовать на вкус дикие ягоды, и я не нахожу абсолютно никаких причин к тому, почему эти ощущения нужно исключить из общего восприятия красоты природы — это единое впечатление связано со всем богатством природы и создается из них.

В качестве «переживания» реального мира понимание красоты природы также включает в себя элемент времени — аспект, не упомянутый в тексте Квиноля. Глядя на капельки воды на листьях и на черную влажную почву, мы приходим к заключению, что недавно прошел дождь и это довольно очевидно. Подобным же образом мы можем судить о приближении дождя, наблюдая темные облака на западе и чувствуя порыв холодного ветра, ощущать холод ночи, глядя на небо, усыпанное звездами, смаковать вкус вина, взглянув на виноградные грозди, а в дымке девственного леса мы можем ощу-

тить бег времени, наблюдая за выросшими деревьями. Таким образом, и время относится к процессу переживания красоты природы, и этот временный аспект впечатления может упорядочить наше определение «всеобъемлющего чувства». Измерение прошлого и будущего временными рамками зависит от состояния данного явления в настоящем времени. Однако такое суждение обычно выносится мгновенно и сознательно не осмысливается. Поэтому мы ощущаем эти временные рамки как составную часть ткани реального мира. Мы оперируем понятием «чувство времени», даже если время изначально — лишь одна из категорий нашего сознания.

Таким образом, ощущение времени может быть тесно связано со всеобъемлющим ощущением (которое испытывает сразу все тело), без какого бы то ни было намека на разнородность, которую бы допустила дуалистическая философия. Познание красоты природы позволяет нам обнаружить существование этого изначального абсолюта, который существовал еще до дуалистического разделения мира.

3). Ощущение счастья. Мы различаем три вида физического положения по отношению к объекту, другому человеку или миру. Первое — мы можем взять что-то в руку (например, какой-либо инструмент), как это определено у Хайдеггера, т.е. установить свой контроль над чем-либо. Это положение превосходства. Второе — мы можем находиться в присутствии чего-либо или кого-либо (например, я стою перед шедевром искусства или нахожусь рядом со своей возлюбленной, или появляюсь перед журналистом... — находиться рядом с кем-то лицом к лицу непросто, поскольку это требует определенного напряжения. Третье — мы можем пребывать в чем-то (по выражению Хайдеггера, «пребывать в мире»), — это являет пример межличностных отношений, что, в свою очередь, предполагает цепь нервных реакций. Находясь среди природы, мы имеем дело с физическим пребыванием в ситуации расслабления и освобождения от агрессии, концентрации и напряжения. В японском языке есть выражения «объятий сердцем природы» (охваченный глубинами природы). В английском переводе естественно будет предположить, что оно обозначает «некое состояние счастья» — как в случае с Ринальдо, сладко засыпающим под сенью деревьев. Классический пример тому — радость, пережитая Ж.-Ж.Руссо во время пребывания на озере Биенне.

В этих примерах мы видим уже две упомянутые характерные черты понимания процесса «переживания» красоты природы: возвращение к собственному «я» от мирской суеты и освобождение всех пяти чувств — переживая ощущение присутствия воды, Руссо достигает забвения, забывая о трудностях своей жизни, и просто лежит,

распростершись в маленькой лодке. То чувство освобождения, которое он испытал, погружаясь в глубину природы, дало свободу его мыслям. Их свободная игра, перемежающаяся с плеском воды, — это состояние мечтательности. Мечтательность и есть медитация, т.е. погружение в природу и пропускание ее мощи через себя.

4). Мощь (сила) природы — Ринальдо ощутил это во сне, пребывая в «сердце природы», и это был счастливый сон, однако на самом деле он был вызван магической силой Армиды с помощью потусторонних духов. Конечно же, это драматический вымысел и в нем есть нечто сказочно-наивное, но неужели это не объясняет самого основного в процессе познания красоты природы? Разве нельзя сравнить воздействие сил природы с воздействием волшебных сил? В самом деле, для того, чтобы открыть красоту природы, нам необходимы одиночество, молчание и уход из мира человеческой культуры. Тем не менее мы никогда не должны полагать, основываясь на так называемой «теории эстетического отношения», что именно наша воля определяет эстетические качества природного явления. Мы не можем отрицать, что в эстетическом опыте есть определенная доля человеческого влияния, характеризующаяся «незаинтересованностью». Однако это влияние далеко от того, чтобы претендовать на определение эстетики того или иного явления и являться результатом воздействия красоты на наше сознание.

Молчание для нас — это необходимое условие для того, чтобы услышать голос природы. И уж, конечно, не наше молчание является главным в красоте (и гармонии) этого голоса. Голос природы на самом деле слаб в том лениво-пасторальном образе, который описал Квиноль, — здесь проходит граница возможного и невозможного в постижении красоты природы моделью искусства, но этот голос уже звучит громче в следующем столетии. Я не буду прослеживать изменение вкусов западного человека в отношении к природе, но я упомяну о новом направлении в эстетике середины XVIII в., поскольку в нем на первый план было выдвинуто актуальное для настоящего времени такое свойство природной гармонии, как безграничность.

## *2. Безграничность и ничтожество дикой природы*

В западном мире красота дикой, не освоенной человеком природы, была открыта в середине XVIII в. Я имею в виду эстетику классицизма. В соответствии с ее положением само понятие природы как образца имеет культурные особенности. Не случайно волшебство Армиды проявляется на маленьком острове, окруженном водой. Это соотносится с архетипическим образом «земли обетованной» в тра-

диции западной культуры. Такой идеальной землей являются Рай и Утопия, каждая из которых в тот момент представлялись людям как небольшое ограниченное пространство: рай как сад, окруженный высокими стенами, а Утопия, как далекий уединенный остров.

Пасторальная сцена в «Армиде», созданная на основе этих архетипов, была прекрасной мечтой и такой же нереальной, как портреты Буше, изображавшего благородных дам в одеждах пастушек. Именно Фонтенель в конце XVII в. отметил нереальную сущность этих идиллий, а несколько лет спустя подобное замечание высказал и Дюбо. Это открытие в середине XVIII в. в Англии оформилось в эстетику классицизма. Взяв на вооружение эту теорию, человек обратился к восприятию более дикой и опасной стороны природы. Кант, который, без сомнения, был величайшим философом, исследовавшим красоту природы, обозначил эту разновидность природной красоты понятием возвышенного. Подлинная естественная красота природы определяется как возвышенная, нежели прекрасная. Понятие «возвышенного», по Канту, включает в себя активное начало как следствие безграничного. Существенным является тот факт, что мы используем понятие «безграничности» как пятой составляющей подлинной природной красоты, не деформированной человеческой культурой. В природе безграничное служит отличительным признаком конкретного. В понятии возвышенного современной эстетикой включено безграничное в природе, которое обнаруживает себя и воздействует на умы и сердца людей. Так, нам необязательно следует совершить путешествие в Альпы, чтобы открыть для себя безграничную природу, — для этого достаточно лишь наблюдать алеющий закат в городе. Нам не нужно прилагать усилия к тому, чтобы достичь молчания — могущество природной красоты захватывает нас и невольно заставляет нас замолкнуть. В таком состоянии не только внезапно просыпаются все наши пять чувств, но и наши познавательные способности внезапно раскрываются. В целом, процесс познания осуществляется тогда, когда наше сознание сосредотачивается целиком на объекте. Ежедневная жизнь включает в себя бесконечное напряжение на тех или иных объектах, на которые требуется наша немедленная реакция. Изменение привычного способа сосредоточения и переход на уровень, который превосходит наши познавательные возможности, — это то, что вызывает чувство «восхищения» в процессе познания красоты природы.

Безграничная природа — это подлинная природа. В соответствии с этой концепцией, нам следует несколько уточнить наши замечания, взятые ранее из текста Квиноля. Основное ощущение, испытываемое

героем в этой пасторальной сцене, — ощущение счастья, и проблема заключается в том, чтобы объединить его с понятием безграничного, которое может «угрожать» нашему существованию (Э. Берке).

Ощущение счастья в процессе познания красоты природы, очевидно, исходит из того, что Хейнман определяет как «единение с природой», которое было также выражено японским эстетиком Тосио Такеути как «ощущение себя как единого целого с природой». Алеющий закат неба окрашивает алым цветом и меня. Таким образом, я становлюсь единым с природой.

Однако разве уместно описывать данную ситуацию в терминах «единения» или «ощущения единства»? Я не уверен, поскольку в них присутствует эгоцентрический тон, который, по моему мнению, неуместен по отношению к тому, что мы ощущаем, познавая подлинную природную красоту. Хотя и очевидно, что тот, кто в этом безграничном процессе переживает единения с природой — это сам человек, но все же истинный субъект здесь природа. Моя личность — личность человека, окрашенного алым светом заката, — уменьшена до размеров ничего не значащей точки на фоне великолепия природы. «Я» — это почти «ничто» (В. Янкелевич). И все же несмотря на это, я счастлив, потому что природа, низводящая меня до уровня точки, не является чуждой мне. Рассуждая об этом, я вынужден признать, как ничтожно мое существо, но это не отчуждает меня от природы — это чувство и составляет то «возвращение к себе» и пробуждение моей собственной сущности. И эти изменения, происходящие во мне, дают мне глубокое утешение.

### *3. От Лукреция до Адорно: созидающий разум*

Представив читателю мое видение красоты природы, я хотел бы теперь вернуться к вопросу, затронутому ранее о месте, отведенному красоте природы в современной западной цивилизации. В определенном смысле, это важнейшая проблема, касающаяся эстетики природы, поскольку современная цивилизация изгнала природу из своей ежедневной жизни, так же как и из эстетики. Возобновление интереса к природе, наблюдаемое в настоящее время, знаменует собой кризис, который переживает наша цивилизация. Что мы ищем в природе и что нам не нравится в цивилизации? В поисках ответов на эти вопросы мне хотелось бы обратиться к той пропасти, которая разделяет мое представление об эстетике природы, и то, которое свойственно классической западной эстетике (например, в работах Канта). Нет никаких оснований предполагать, что Кант считал будто

люди ощущают себя несостоятельными и ничтожными, по сравнению с природой. Напротив, исходя из формализма его гносеологии и эстетики, именно человеческий разум определяет красоту природы, а формализм — это дух модернизации.

Для того, чтобы определить, насколько далека модернизация Запада от познания подлинной природы, снова обратимся к середине XVIII в., когда эстетика классицизма полностью обновила классическую идею подражания природе. Обычно при рассмотрении этой перемены приводят в пример два противоположных стиля садового планирования — «геометрические» сады Италии и Франции и естественные, «дикие» сады Англии. Но эти примеры выражают лишь разницу во вкусах и не дают нам никакого представления о прогрессивных изменениях в эстетике. Как я уже подчеркнул, естественная природа — это предпосылка культуры. Эстетика классицизма выносит предмет нашего внимания за пределы «безопасной» территории к первобытной и «опасной» природе. Каким бы парадоксальным это ни показалось, мы должны признать, что это открытие красоты «подлинной природы» соотносится с картезианским представлением о цивилизации. Для того, чтобы воплотить это представление в жизнь, чтобы покорить природу и стать ее «владельцем и господином», для современного человека было абсолютно необходимо сорвать покров тайны с представления о природе, вырваться за его рамки и встретиться с неистовством и первобытностью ничем не ограниченной природы. Для людей, стоящих на пороге современной цивилизации, было страшно покинуть город и принять вызов такой природы. Но возможность достижения при этом чувства эстетического наслаждения — это уже сама по себе форма «покорения» природы.

Самый простой путь к развитию способности получения наслаждения от первобытности природы — познание ее со стороны, отстраненно. Люди, жившие в середине XVIII в., нашли для себя эту мудрость в небольшом отрывке из поэмы Лукреция «О природе вещей», который они любили цитировать при любой возможности. В этом отрывке речь идет о том, что корабль борется со штормом в разбушевавшемся море, в то время как его команда на борту смело смотрит в сторону надвигающейся смерти. На берегу моря, в некотором отдалении, за всем этим наблюдают несколько людей. Для них, находящихся в относительной безопасности, эта сцена — завораживающее представление, — отдаленность от опасности обеспечивает спокойствие их духа и позволяет им наслаждаться наблюдением неистовства природы. Те люди, которым открылась эта «первобытная при-

рода», желали быть на месте наблюдателей на берегу. В этом и заключается действительное игнорирование всей мощи природы и, таким образом, в какой-то мере, ее покорение.

Само собой разумеется, что кантианское понятие «незаинтересованности» связано с рассуждениями Лукреция об отстраненности. Быть «незаинтересованным» — значит отречься от фактической выгоды, несмотря на то, что эта незаинтересованность служит, по сути, «одомашниванию» природы. Здесь мы сталкиваемся с самым глубоким парадоксом в современной эстетике, — парадоксом, воплотившемся в формализме — ведущем принципе в современной истории искусства и эстетике. Под словом «формализм» все философские и художественные теории рассматривают положения, которые утверждают созидательную деятельность человека-субъекта и определяют ее как абсолютный критерий ценности вещей. Это понятие не несет у них негативной окраски, а, наоборот, абсолютно позитивный принцип, и такое разграничение произведено не мной, а самими понятиями современной философии и эстетики. Поэтому я считаю необходимым критиковать данный подход.

Во-первых, формализм является основополагающим элементом философии, эстетики и гносеологии Канта. Понятие незаинтересованности уже само по себе формалистично. Порвать с какой-либо незаинтересованностью в реальной жизни — означает оставить само содержание познания, избрать только «игру познавательных способностей» среди множества других, т.е. форму гармонии между воображением и пониманием. Такой формализм, связанный с эстетическим суждением, легко превращается в формализм объектов в контексте искусства. Если человек желает постичь нечто, свободное от содержания, для того, чтобы оставить только познавательную форму гармонии между воображением и пониманием, самым простым способом будет сделать это путем выбора объекта, ничего не содержащего и являющегося лишь формой в чистом виде. Мы находим это наиболее простым художественным формализмом в эстетике Канта.

Разумеется, нужно признать, что данная аргументация прекрасно вписывается в формализм гносеологии Канта. Новый подход Канта, которым он так гордился, что назвал его «революцией Коперника», заключался в том, чтобы предположить, что суть познания состоит не в принятии свойств объектов, как это было установлено традиционной философией, раздражителей чувств, которые приводятся в действие объектами, в соответствии с некими моделями, присущими человеческому сознанию, например категориями и схемами. Исходя из этого, обычное чувственное восприятие объекта уже само по себе — очеловечивание и одухотворение природы.

В свете подобного формализма можно воспринимать философию Канта как символ модернистского духа. Теперь уже ясно, что она связана с формализмом ... (формы форм), а не ... (формообразующей формы), — согласно термину Л.Парейсон. И хотя в данном случае необязательно вдаваться в детали, я должен отметить, что также легко проследить воздействие этого духа формализма на всю историю развития искусства, в котором новые открытия и вообще все новое подвергались преследованиям. Не так уже очевидно, что созидающий разум создает среду, благоприятную для искусства, а не для природы.

В заключение я бы хотел кратко прокомментировать отрывок из работ Адорно, который я приводил в начале этого эссе: «Искусство дает окончательное воплощение тому, чего тщетно стремится достичь природа». Или «Идеализм считал искусство природой, но, по сути, их отношения таковы, что искусство стремится выполнить обещания природы». По оценке Хайнса П., Адорно был образцовой фигурой в модернистской эстетике природы, так что можно полагать, что он выражает крайнюю точку зрения среди всех возможных для эстетики природы в современном западном мире. Цитата, приведенная мной, кажется мне особенно символичной в этом отношении, говоря так, Адорно подразумевает, что природа не может сдержать свое обещание даровать человеку красоту и поэтому обращается за помощью к искусству. Несмотря на свою исключительную позицию как философа, занимающегося эстетикой природы, насколько это позволяет «красота природы», Адорно твердо придерживается духа современного формализма: он пытается познать красоту природы, оперируя категориями искусства, вместо того, чтобы принять ее природу такой, какая она есть на самом деле.

Тогда что же он считает действительно истинным? Истинность нашего процесса познания? По-моему, если найдется тот, кто согласится с утверждением Адорно о том, что «природа не может выполнить свое обещание», я могу лишь сказать: он не знает, что такое красота природы или, должно быть, забыл, что это такое. Для того, чтобы познать красоту природы, следует провести простой тест: попытаться сравнить синеву неба и алый цвет заката с синей или красной монохромной картиной — например, монохромные картины И.Клейна как символ современной цивилизации и культуры.

К сожалению, мне не приходилось наблюдать синеву моря у атолла Муруроа, так что я не могу сравнить ее с работами И.Клейна, однако я точно знаю, что синева неба меняет свой оттенок в зависимости от места, где мы находимся, времени суток и времени года,

выберите любой прекрасный оттенок и сравните ощущение, полученное от его созерцания, с тем же, но от созерцания монохромной картины. По сравнению с природой, значимость картин Клейна мала и несущественна. Однако тот особый эффект, который оказывает на нас природа, заключается также и в утешении, когда мы слышим ее шепот о том, что мы с ней едины в своей сущности.

Перевод с английского *С.А.Казанцевой*

### **Примечания**

- <sup>1</sup> Hegel: *Aesthetics. Lectures on Fine Art. Vol. 1.* Oxf., 1975. P. 2.
- <sup>2</sup> Adorno: *Aesthetics Theory.* L., 1984. P. 97.
- <sup>3</sup> *Ibid.* P. 10.
- <sup>4</sup> *Ibid.* P. 100.
- <sup>5</sup> Translation by Derek Yeld. The booklet of the compact disc: J.-Baptiste Lully, *Artide*, Harmonia Mundi, France, 1456–57, published 1993. P. 57.
- <sup>6</sup> *Ibid.* P. 63.

## Содержание

Введение .....	3
<i>Т.Б.Любимова</i>	
Интуиция — творчество — знание — опыт .....	8
<i>В.А.Кругликов</i>	
Антропологические условия восприятия .....	34
<i>С.Н.Рустанович</i>	
Эстетика и метафизика Ночи .....	48
<i>О.А.Палехова</i>	
Природа символа в русском искусстве (на материале русской литературы XIX в.) .....	61
<i>В.И.Самохвалова</i>	
Психотренинг в дзэнских искусствах как отражение космологии дзэн .....	84
<i>А.С.Тимощук</i>	
Постмодернизм и неоиндуизм как единое пространство посткультуры .....	105
<i>Е.Н.Шапинская</i>	
Эстетика красоты и любви в культуре Индии .....	113
<i>Р.Генон</i>	
Кундалини-Йога (перевод <i>Т.Б.Любимовой</i> ) .....	129
<i>Э.Кэйприлес</i>	
Шаги к сравнительной эволюции эстетики (Индия, Китай, Тибет и Европа) (перевод <i>Н.Д.Сосковой</i> ) .....	142
<i>Кен-айки Сасаки</i>	
Эстетическая жизнь в антиурбанистической культуре Японии (перевод <i>С.А.Казанцевой</i> ) .....	166

Научное издание

## **Ориентиры...**

*Утверждено к печати Ученым советом  
Института философии РАН*

### **В авторской редакции**

Художник: *В.К.Кузнецов*

Технический редактор: *Ю.А.Аношина*

Корректор: *Т.М.Романова*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 01.03.01.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.

Усл.печ.л. 11,88. Уч.-изд.л. 11,08. Тираж 200 экз. Заказ № 001.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор авторов

Компьютерная верстка: *Ю.А.Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН  
119842, Москва, Волхонка, 14