

Философия в вымышленных мирах — великий отсутствующий персонаж (на примере творчества Дж. Р. Р. Толкина)

Мурзин Н. Н., Институт философии РАН,
shywriter@mail.ru

Аннотация: Основная проблема философии фантастики — это показательное отсутствие философской рефлексии в фантастических мирах. Возникает впечатление, что персонажи фантастических произведений много действуют, но мало мыслят, более того — что такая «опция», как «отвлеченное» мышление, принципиально не закладывается в вымышленный мир при его «конструировании». Так ли это, и если да, то почему?

Ключевые слова: философия, культура, мир, фантастика, фэнтези, Толкин.

*Они созданы человеком по своему образу и подобию;
но избавлены от ограничений, которые сильнее всего гнетут его.
Они бессмертны, и воля их властна напрямую воплощать то,
что желанно воображению.*

Дж. Р. Р. Толкин¹

*Фантастика строится на чрезвычайно простом принципе:
ты либо прибавляешь что-то к известному всем миру,
либо что-то от него отнимаешь.*

Неизвестный фантаст

Еще Платон предполагал, что культура — это просто средство, которым человек восполняет недостаток природных даров. Лучше всего быть в мире зверем, приспособленным животным, но раз уж человек не получил (или утратил) звериные инстинкты и органы, ему приходится компенсировать их отсутствие за счет искусств и ремесел, создавая культуру. Однако смысл не просто в том, чтобы дать человеку искусственные когти, приборы ночного видения вместо естественно видящих в темноте звериных глаз и прочие технические усовершенствования для удобства человеческого бытия. Смысл культуры в том, чтобы закрыть зазор, заполнить — или убрать — зияние между человеком и миром, их *несовпадение*, являющееся исходным фактом сознания такого существа, как «человек», снять мучительное отчуждение между «я» человека и «не-я» мира. Таким образом, смысл культуры в том, чтобы сделать мир для человека своим, или, по крайней мере, способствовать утверждению в человеке такого представления — представления, цель которого развиться в человеческом сознании до полного и непосредственного ощущения, что *так оно и есть*, ощущения, как бы опускающего стадию своего конституирования. Человек культуросозидающий, культуроориентированный хочет чувствовать себя в мире как дома, а не быть одиноким

¹ Цит. по Х. Карпенгер. Толкин. Биография. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. — С. 148. Под «они» имеются в виду эльфы.

и потерянным, *заброшенным* в мир (говоря экзистенциальным языком), как в непонятное и чуждое нечто, и одновременно *выброшенным* из него, исторгнутым и отторгнутым, вне-находящимся, миру в действительности не принадлежащим.

Но преследование и даже достижение этой цели заключает в себе опасность, что вся конструкция культуры будет не только отстраиваться от мучительности изначального *conditio humana*² и его базовых обстоятельств, но и стремиться забыть, что в ее основе лежит именно это отстроение/отстранение/забвение, стремление к нему. Культура может — и склонна — забыть о своем собственном устройстве, о своем главном мотиве, и тем самым перестать строиться. В этом парадокс: здание культуры подразумевает, в завершение своего строительства, изгнание строителей и уничтожение чертежей. Более того: его собственный материал, продолжая удерживать и ограждать человека от мира, должен стать предельно невидимым и неосязаемым. Отсюда отчуждение, постепенно нарастающее в человеке, построившем для себя это здание и заточившем себя в нем. Оно заставляет его пускаться во всевозможные хитрости, смысл которых прост: оставаясь внутри культуры, позволять себе маленькие — и само собой, полностью контролируемые — адреналиновые радости «дионисического» отрешения от культуры, временной (и весьма постановочной) отмены ее бремени в специально отведенных для этого рамках. Или, если чувство усталости слишком сильно, человек может захотеть обрушить свой «хрустальный дворец» уже по-настоящему; игры в свободу его пресытили, и требуется нешуточный разгул варварства, чтобы изгнать из его сознания призрак отчуждения, вернуть ему чувство соприкосновения с «самими вещами», ощущение, что вот теперь-то, наконец, он живет «реальной» жизнью. Кому-то для этого хватает охоты и рыбалки, а кому-то подавай полномасштабную войну. Как бы то ни было, человек, существо противоречивое, недостаточное и всем недовольное, «диссонанс в музыке бытия», по определению Ницше³, будет вечно блуждать между этими двумя крайностями — и вообще, между любыми крайностями, потому что именно в этом, а не в «заброшенности в мир», его мучение, его разорванное, «несчастное» сознание. Человек страдает оттого, что заброшен в себя, а не в мир, вынужден жить собой, а не миром — невыносимым, невозможным собой; и обречен вечно пытаться отменить это, а потом отменить отмену, и так снова и снова, без начала и конца.

Поэтому грезы человека о лучшем мире — и об иной, лучшей доле для сознательного, мыслящего существа в таком мире — всегда питались, питаются и, очевидно, будут питаться настойчивым стремлением снять это принципиальное противоречие, несовпадение между миром и сознательным существованием. Именно в миростроительстве, мироконструировании — от древнейших метафизических концепций и религиозных учений до современной научной и ненаучной фантастики — идея и цель культуры достигают и выражают себя с максимальной ясностью: создать, утвердить представление о реальности, в которой человек (или любая другая форма мыслящего существа, в которой человек опознает суть своего бытия) будет своим для мира, а мир — принадлежать ему. В таком мире нет ничего относительного или неопределенного; в нем человек не догадывается, а знает, не сомневается, а делает, не устраивается, а живет. Такой мир не глухое, отчужденное, непонятное нечто; он раскрывается разуму, обнадеживает чувства, отвечает на вопрос и призыв. В нем есть место конфликту, испытаниям, даже злу и смерти — но решительно отказано невнятице, двусмысленности, зазору ничто и тени, которая, по словам Элиота, падает между всем и всем на свете.

² Понятие, используемое в психологии и социологии. Ханна Арендт приводит остроумный перевод *conditio humana* как «удела человеческого». См. Арендт Х. Жизнь ума. — СПб.: «Наука», 2013. — С. 14.

³ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ницше Ф. С. с. Т. 1. — С. 156. — М.: «Мысль», 1996.

В таком мире человек *знает* и *может*. Но поскольку этот мир творится не целиком наново из ничего, поскольку он создается человеком, живущим здесь и сейчас, в мире несовершенном и конфликтном — он должен указывать путь из последнего. Подобно лекарству, нацеленному на симптомы, а не на саму болезнь, картина такого мира рисуется *негативно*: она демонстрирует, исчезновение чего сделает наш мир подобным идеальному, какие признаки разлада сущего, «вывихнутой» реальности надо убрать с глаз долой, чтобы картинка выправилась и стала напоминать то, желанное состояние бытия.

Одним из первых таких признаков будет, несомненно, *незнание*. Именно незнание есть принцип немощи человека; именно в нем выражается яснее всего отказ мира претензиям человека на понимание и овладение им, а тем самым — на изменение своей жизни в более счастливом и удачливом направлении. Гераклит говорит: «Сущее любит скрываться». Если я знаю истину, то я понимаю, что и как делать, в каком направлении действовать, как избежать ошибок и добиться успеха. Незнание не просто идет рука об руку с немощью: оно — основа и исток всей немощи человека; отмени его — отменишь и немощь.

Но в этом вот, нынешнем и единственном нашем мире мы никогда не знаем наверняка, до конца; мы никогда не уверены полностью. Сущее ускользает, скрывается. Узаконивает это положение дел, и более того, основывает себя, свою странную практику на нем такое своеобразное занятие (хотя правильнее было бы признать его *положением*) человека, как философия. Для философии незнание, неуверенность, неопределенность в отношениях человека и мира — точка отсчета, нормальное состояние дел. И соответственно, возникает вопрос: будет ли в совершенном, исправленном и дополненном мире, где снят основополагающий экзистенциальный конфликт, место философии?

* * *

Попадая в другой мир (посредством воображения) или просто перемещаясь в иную культурную среду, первым делом ищешь в ней что-то знакомое. Если же она в целом производит впечатление не просто знакомого, а чего-то своего, родного, известного (например, из собственного прошлого), тем большее удивление вызывает, если на фоне всего привычно обнаруживаемого чего-то вдруг нет. Сразу задаешься вопросом: почему нет? Ведь должно быть. Неужели до этого не додумались? Или додумались — но сочли ненужным и отбросили?

Это привычная ситуация и для историка, и для читателя фантастики — особенно той ее разновидности, которая получила название «фэнтези» и которая основывается на творческой реконструкции — с многочисленными дополнениями, допущениями и изменениями — культур далекого, а порой и недалекого прошлого. Разумеется, при такой реконструкции используются, как правило, самые яркие, легче всего романтизируемые и мифологизируемые детали: рыцарь, отправляющийся на сражение, куда более соблазнительная фигура для автора, чем, скажем, монах-переписчик. Но одним только повышенным интересом к эпике задвигание философии не объяснишь, тем более что и не всегда герои подобных произведений мало размышляют, или мыслят на сугубо эмпирические темы, или вовсе изображаются не склонными к размышлениям; такое случается только в посредственных произведениях, и хотя количественно таковых больше, погоду делают отнюдь не они.

Так в чем же дело? В фэнтези мы встретим достаточно *мудрецов* — но не *мыслителей*, и это первое, что бросается в глаза. Мы помним, что начало философии — не мудрость, а *любовь к мудрости*; фигура мудреца, *sophos'a* самим исходным жестом философии уже отодвинута в даль, порой легендарную или вовсе мифологическую.

И потом, философия постулирует любовь к мудрости — но не обязательно к мудрецу. Мудреца, изрекающего свои истины, еще надо проверить — как говорит Платон, задолго до Канта устраивающий в своем «Софисте» (а в принципе, в каждом своем диалоге) суд разума. Истины мудрецов добыты неизвестно как. Они, по сути, мифы, «сказки» — все звучат красиво и убедительно, но не совпадают друг с другом, а при попытке следовать им — сбивают с толку; поэтому требуется все их пересмотреть, проверить надежным методом размышления на достоверность и истинность, и если откроется, что в них ничего и никуда не годится, — отбросить. Платон, за редким исключением (на ум приходит разве что Диотима из «Пира»), не трепещет перед носителями древней мудрости; наследником мудрецов-софосов является не столько философ, сколько софист — хотя бы и чисто отрицательно, нигилистически кормясь на оставшихся от них противоречиях. Потому элеат, ведущий речь в «Софисте», и заявляет, что своим нынешним (сократическим по сути, несмотря на формальное отстранение Сократа от привычной роли «модератора» диалога) разбирательством, подлинно философским, они — участники диалога — уготовляют пир (интеллектуальный) «и юношам, и недоучившимся старикам»⁴. Конечно, под последними имеются в виду авторы разнообразных метафизик, с произвольно постановляемыми «началами» и причудливыми космогониями. Но в целом это выпад против идеала «софоса» — правда, особого, *небесного*, т. е. рассуждающего о вещах возвышенных. И этот выпад, сам его характер, заставляет согласиться с Ж. Делезом в том, что «филия» в философии обязывает не только и не столько к «дружбе», сколько к ревности, соперничеству, вдохновлена идеей особой интеллектуальной состязательности «любомудров» перед лицом истины⁵.

Аристотель, ученик и критик Платона, смягчает это жесткое отношение, восстанавливая в правах мудреца — в «Метафизике» принципиально подчеркивается, что философия, в отличие от одаренности, есть плод *жизненного опыта*, традиционным и идеальным носителем которого выступает опять-таки мудрец, только *земной*. Поэтому Аристотель часто приводит в пример Одиссея — как героя не столько образованного, сколько смекалистого, а «фронесис» — рассудительность — делает одним из пяти способов «истинствования» — *aletheuein* — человека, правда, относит ее к изменчивому, подлунному миру, где все время надо заново решать и определять, как быть⁶. Трудно сказать, как все это воспринял бы Платон. Сократ в «Пире» смущается и, кажется, испытывает неудовольствие, когда Алкивиад, пускай в шутку, сравнивает его с мифологическим Силеном или перечисляет его чисто человеческие и гражданские добродетели, указывающие на немалый опыт и житейскую сноровку. Ему — а значит, и Платону, — очевидно, не слишком нравится сводить свой особый метод интеллектуальных разысканий в очередную ипостась «земной мудрости», реалистического ли толка или легендарного.

«Софию» Аристотель тоже восстанавливает в правах — она первое и высшее из трех «истинствований», относящихся к надлунному миру, т. е. области вечных и неизменных божественных сущностей. Правда, она не интуитивно-целостна, а получается из сложения двух других высших «истинствований» — ума (*nous*) и науки (*episteme*). Ум, схватывающий «алогические», абсолютные начала, и есть собственно философский орган. Но ни одному из этих видов постижения Аристотель не позволяет горделиво обособиться. София без ума и науки — пустая претензия, оболочка мудрости; ум и наука же без нее утратят свою цель и понимание того, в какого рода знание должны оформиться результаты их совместных усилий. У науки без ума не станет начал, и она провалится в порочный круг и бесконечный регресс смысла; а ум сам по себе не сможет обеспечить

⁴ Платон. С. с. Т. 2. — М.: Мысль, 1993. — С. 321.

⁵ Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? — СПб.: Академия, 1996. — С. 10–11.

⁶ Подробно это освещается в шестой книге «Никомаховой этики», на которую обращал особое внимание М. Хайдеггер.

ни достоверного пути к началам, ни способа выведения из них или построения какого-либо знания на их основе, т. е. обесмыслит их «начальность» — началами чего они в таком случае будут? Так Аристотель решает проблему множественности путей к истине.

Метафизикам Аристотель тоже находит место — в истории философии; он не отбрасывает их теории как противоречивые, а строит из них (что позже вдохновило Гегеля) диалектическую картину соперничающих и взаимодополняющих теорий, в каждой из которых заключен «момент истины»: у одного (Парменид) начало — покой, у другого (Гераклит) — движение, и т. д. Так система Аристотеля смыкает позднейшее с изначальным, и ничто не теряется — скорее, воспроизводится на новом основании.

Но даже великое примирение, устроенное Аристотелем, не в состоянии избавить дух от ностальгии по мудрости и тому миру, в котором она была знанием и который бы давал через нее знать себя непротиворечиво и непосредственно. Мудрец, который не только говорит интересно, но о нем самом интересно говорить, который действует, ходит в походы, сражается, дает советы, и мудрость его вскормлена тем же миром и ходит теми же путями, что правит всеми нами — Одиссей, или старый Нестор у Гомера, или Сократ-солдат в меморабилиях Алкивиада, — волнует умы куда сильнее, чем тот образ, который в конечном итоге прикипел к философу и стал печальным клише: образ «кабинетного ученого», «отвлеченного мыслителя». Фантастика, склонная к предельной романтизации будущего и прошлого, любого «там» и «тогда», вещей, как сказал бы Толкин, или дальних, или давних, конечно, в первую очередь, оглядываясь назад, хватается за такого вот мудреца — потерянного во времени, отринутого эпохой спекуляций и неопределенности. В таком случае, если фантастика — это эскапизм, на что упирают многие, то это попытка уйти не от мира в той или иной его сиюминутной актуальности, и даже не от содержания собственно человеческого существования. Это попытка выпрыгнуть из их обоюдных тисков, оказаться там, где тебя нет, самое глубокое и последовательное покушение на «заброшенность», *Dasein* или *conditio humana*, как его ни назови — на саму судьбу, приговаривающую человека и мир друг к другу и к самим себе, и приговаривающую саму себя быть только так, как она есть, и никак иначе.

* * *

На фоне столь серьезных философских соображений другое обоснование отсутствия философии в вымысле — эстетическое — может показаться частным и прикладным, но оно не менее значимо.

Достаточно затруднительно передать то, что в принципе *не может быть* изображено. Это касается не только мышления, но и сути всякой творческой работы; схватываются лишь ее внешние признаки и сопутствующие обстоятельства. Чем в большей степени то или иное искусство может быть сведено к набору эмпирических действий, тем легче представить его внешнему наблюдателю; это тоже будет отступлением от существа дела, но все же изображать в кино, например, живописца — проще, чем писателя. Мы видим, как создается картина, — все это материальный процесс, доступный визуальному восприятию. Конечно, самая важная его часть — замысел — остается лишь чем-то подразумеваемым, происходящим в голове художника, но реализация его явлена нам в полной мере. Показать творческую работу не с образом, а со словом уже труднее, даже со словом художественным. Поэтому есть масса всем хорошо знакомых штампов, когда писатель или поэт на наших глазах ходит взад-вперед, что-то бормочет под нос, в отчаянье выбрасывает скомканные листы с неудачными строками в мусорную корзину и совершает все прочие действия, по которым мы ассоциируем его с его делом. По мере ускользания дела из области видимого возрастает комический эффект — ужимки настолько далеки от сути дела, что относиться к ним серьезно чрезвычайно трудно: *res* ощутимо расходится с *intellectus*'ом, и наш инстинкт

познания, неудовлетворенный и раздосадованный этим расхождением больше, чем подделкой, выражает свое недовольство сомнением и смехом. Это и есть то Аристотелево «комическое», которое заключается в «несоответствии». Пушкинское «другой вскочил и стал пред ним ходить» не только отсылает к простому эмпирическому доказательству в ходе спора о природе движения, но и показывает, как легко искусство профанирует мысль, когда тщится ее передать своими средствами, средствами мимесиса. Разумеется, мудреца или философа можно *изобразить* — тем же внешним способом, что и художника: заставить его принять *вид* мыслителя, преподнести нам фигуру, знакомую по преувеличенной, аффективной физикализации мышления⁷. Но его мысль, и мысль как таковую, передать никаким иным образом, кроме того, которым она и так передается — логосным, т. е. речевым, письменным, коммуникативным, — невозможно. Ее в лучшем случае можно проиллюстрировать — вспомним пародийные комиксы вроде «Ницше за 20 минут», — но и то в результате получится сильное снижение философского градуса. Можно пытаться профанировать стиль философа, приводить его цитаты в неподходящем контексте — сути дела это не изменит: его мысль останется недосыгаемой. Не потому ли Платон сомневался в искусстве, что оно, по его мнению, было неспособно передать *идею* — разве только передать способ и результат уже осуществившейся ее передачи, да и то лишь материальный? И даже тут искусство передавало не полноту воплощения идеи в материальном мире (хотя, с точки зрения Платона, «полнота воплощения» — это абсурд; воплощение умаляет, а не исполняет идею), а лишь тот или иной аспект, *phantasma*. Переворачивая пример Канта, искусство не только не дает нам реальные сто талеров, но неспособно даже создать их полную иллюзию — если они изображены на картине, мы видим их только в определенном ракурсе, без оборотной стороны, и т. п.

Итак, иллюзия не просто *иллюзорна* — она устрашающе неполна. Мимесис плох не только потому, что пытается подражать вещам, чего делать не следует (это обман), не только потому, что не в состоянии по-настоящему их производить, но в большей степени потому, что не достигает даже своих собственных целей (как бы их понял Платон) — он не позволяет сфабриковать действительно совершенную иллюзию. Обман всегда частичен.

Конечно, в этом нет ничего нового: любой торгош сказал бы Платону, что не обманешь — не продашь, а лучший способ что-либо продать — это задействовать воображение покупателя. То есть обман таким и должен быть — он обманывает не потому, что идеален, а как раз наоборот; и искусство действует так же — скорее всего оно добивается успеха не там, где пытается в совершенстве воспроизвести реальность, а там, где оставляет свободное пространство для включения зрительского «Я»; и сам Кант не находит лучшего клея для сцепки «субъективных» и «объективных» аспектов реальности, чем сила воображения — трансцендентального, конечно, но главное слово сказано. Платон, впрочем, добавил бы все это к минусам искусства и мнения своего не изменил бы.

Но, как уже было сказано, если материальный способ передачи идеи — ее перевод в *бытие* демиургом — искусство, само будучи материальным действием, хоть с грехом пополам, но способно изобразить (тем более что и сам демиург делает нечто в этом роде, а потому и преподносится Платоном тоже как своего рода художник и «софист»), то другой способ, куда более совершенный, потому что стихия его куда более сродни идеям, а именно *мышление* — для передачи искусством и в искусстве недоступен. Искусство — третий, самый несовершенный логос мира рядом с логосом материальным — бытием, и логосом духовным — мышлением (мы узнаем в этом размышлении великую двоицу

⁷ Замечательный пример, имеющий к тому же прямое отношение к нашей теме, — сцена из первого фильма «Хоббит» П. Джексона, где Бильбо и Горлум загадывают друг другу загадки. Горлум, ища ответ, «думает» настолько физически — всем лицом, всем телом, он изгибается, морщится, корячится и пыхтит, — что это производит почти непристойное впечатление и заставляет вспомнить психоаналитический физикализм «Логика смысла» Ж. Делеза.

Парменида — бытие и мышление, которые суть одно, т. е. и то, и другое — логос, они объединены как разные способы универсального *legein*, известного нам и через Гераклита тоже). Уже второй логос, бытие, при всем его эмпирическом довлении, всей его обступающей человека и диктующей ему несомненности, несовершенен — он только тень, отражение самотождественной красоты идей; в таком случае, искусство — тень тени и отражение отражения, как определяет его Платон. Мышление же, мы помним, есть беседа души с самой собой, акт чисто духовный, а поскольку душа изначально принадлежит миру идей, только в своей собственной стихии она соприкасается с ним в наиболее чистой, незамутненной «форме» и постигает идеи как они есть, тем познанием, которое, согласно Платону, есть *припоминание*, т. е. возвращение со-бытия души и мира идей. Человек же, посвятивший свою жизнь упражнению в высшем логосе — философ, — настолько далек от художника — человека искусства, — насколько это вообще можно представить.

Нетрудно заметить, что в такой картине мира философ возвышается не только над несовершенными земными подражателями материального воплощения идей, но и над демиургом, а соответственно, над *богами*, которые, в конечном итоге, тоже «художники» и «софисты», только более могущественные, особым произволением судьбы связанные с истиной. У Платона мы это и находим: те боги, которых он упоминает в своих аллегорических и мифических вставках — Тевт-Тот-Гермес из «Софиста», Эрот из «Пира», Демиург (в котором угадывается Гефест) из «Тимея», — выставляются именно такими сверхъестественными умельцами и поделщиками. Отсюда становится понятно, почему Ницше не любил Платона и находил в «платонизме» (т. е., по сути, во всей философии) специфический «жреческий дух». Философы-правители идеального государства непосредственно созерцают мир идей, что и удостоверяет их право на высшую власть. Это кое-что напоминает: ярко выписанные Ф. Ф. Зелинским иудейские раввины доходили порой до того, что придавали Торе статус предвечной мудрости Бога, «ориентируясь» на которую, Бог создал мир — т. е. совершил (онтологически) первое толкование, — а поскольку сами они являлись ее толкователями, это занятие ставило их как минимум на одну доску с Богом⁸. Это, конечно, радикальная гиперболизация. Но она позволяет высветить одну из фундаментальнейших философских проблем античного мира — вопрос о месте и назначении богов. Истинный спор об универсалиях происходил именно тогда, а не в Средневековье. Именно открытие чистых интеллектуальных сущностей, для созерцания которых требовался лишь развитый человеческий ум и которые не мыслились необходимо личностными существами, поставило богов под сомнение — а вовсе не прогресс в объяснении материальных процессов в природе, как это изображают сторонники эмпирико-ориентированной научности. М. Элиаде показывает, как с этой проблемой столкнулся уже просвещенный зороастризм. Аллегоризация Ахура Мазды и Амеша Спента, истолкование их в духе абстрактных сил и понятий, отождествление с последними — все это делало ненужным, буквально неуместным личностных, «самобытных» богов вроде Митры⁹. В некоторых случаях такие боги объявлялись даже откровенно враждебными Истине, произошедшими вследствие искажения, причиненного Вселенной антитезой Ахура Мазды — злым Ангро-Майнью (Ариманом). В конце концов, было достигнуто перемирие, и богов признали «особыми посредниками» и «помощниками» Ахура Мазды — примерно тот же статус в идеальном государстве Платона получили «стражи» (а в платоновской теологии — *даймоны*, существа, промежуточные между богами и людьми). Внимательное чтение Платона — и вообще анализ античной философии — демонстрирует, насколько остро стоял этот

⁸ Зелинский Ф. Ф. История античных религий. — СПб.: Алетейя, 2014. — С. 684–685.

⁹ Элиаде М. История веры и религиозных идей. От каменного века до элевсинских мистерий. — М.: Академический проект, 2012. — С. 372–409.

вопрос. Пересмотр традиционной религии был одним из приоритетов тогдашней философской мысли, пускай явно и не ставился — боязно было, — но как иначе интерпретировать и сибиллический пафос Гераклита в превозношении Логоса, Космоса («не созданного никем из богов и людей») и Эона, и обвинение Сократа во «внедрении» новых богов? Хотели или нет философы стать жрецами новой интеллектуальной религии, которая бы сместила традиционных богов (так же, как и у Павла, «апостола мести», как называл его Ницше, «немудрые мира сего», вооруженные непосредственно данной им истиной в лице Христа, не только посрамляют «мудрых», но им еще и дается обетование, что они будут *судить ангелов* — что Ницше особенно возмущало), призывали они к этому открыто, как атеист Ксенофан, провозгласивший бога-мысль, «не похожего на людей и богов», или довольствовались осторожным «апгрейдом» под свои нужды тех или иных олимпийцев — мир богов и мудрецов-героев уходил в прошлое, уступая миру абстрактных начал и теоретизирующих умов.

Но на этом пути он подхватывался и спасался искусством — третьим из числа изгоев нового мира. И тем же путем пошла фантастика: боги, мудрецы-герои-практики и искусство стали ее определяющими ориентирами, а отвлеченные сущности и спекулятивные фигуры, напротив, оказались изгнанными в небытие.

* * *

Для иллюстрации этого тезиса достаточно рассмотреть творчество Дж. Р. Р. Толкина. Его «Легендариум», который составляют «Властелин колец» и «Сильмариллион» (в их законченной форме, плюс апокрифы), произвел настоящую революцию в культуре и искусстве XX века — революцию, по масштабу сравнимую, а возможно, и превосходящую куда более обласканные вниманием «высоколобой» критики авангард, а затем — постмодернизм. Возрождение интереса к мифологии — к подлинной мифологии, а не к тому, что без разбора именуют этим словом ныне, от идеологом до штампов массовой культуры — стало отличительным признаком всей пост-толкиновской, находящейся, так или иначе, под влиянием проделанного им труда фантастики. А область этого влияния огромна и охватывает не только тот ареал, который традиционно называется с тех пор «фэнтези»; невероятным образом толкиновский мир, кажущийся многим архаическим и анти-технологическим, шагнул со временем даже в космос, вдохновив и «Звездные войны» Дж. Лукаса, и сюжеты компьютерных игр Warcraft и Warhammer. Все это, наверное, представляется очень далеким даже самой либеральной философской культурологии; но это упущение постепенно наверстывается, и возникшая на Западе в последнее время особая поп-философская литература (говорю это совершенно без отрицательных коннотаций), рассматривающая как раз такие феномены с неопределенной культурной пропиской, — хороший тому пример.

Разумеется, невозможно в короткой статье произвести полный и подробный разбор всего творчества Толкина. Но для наших целей вполне достаточно разобрать только один аспект, крайне важный для толкиновского «миростроительства» и — хотел того сам автор или нет — ставший едва ли не законом и для его продолжателей, и для эпигонов, и для критиков: *игнорирование, если не вообще исключение, моделируемым мирозданием отвлеченной мысли и самих порождающих ее ситуаций.*

К чести Толкина надо сказать, что он был в курсе проблемы — и пытался пояснить, почему так вышло. «Моя книга — литературное произведение, а не историческая хроника, в которой описываются реальные события. То, что выбранная мною манера изложения, придающая произведению «историческую достоверность» и иллюзию трехмерности, оказалась удачной, доказывают письма, судя по которым, «Властелин Колец» воспринимается как «отчет» о реальных событиях, как описание реальных мест, чьи названия я искажил по невежеству или небрежности. Кстати, меня неоднократно укоряли в том, что я не потрудился как следует изобразить экономику, религию и философию

Средиземья», — писал он П. Гастингсу¹⁰. Как следует *изобразить*. Т. е. Толкин признает, что упомянутые экономика, религия и философия в выдуманном/описанном им Средиземье имеются. Это уже дает надежду. В самом деле, история мира Толкина «геральдична»: она состоит в основном из генеалогий правителей, описания войн, хроник основания, расцвета и гибели царств; это история королей, воинов и сказочных существ, а не скучных торговцев или трактирщиков; это череда приключений и испытаний, а не регулярного существования. Такая, очевидно, презренная вещь в мире рыцарской романтики, как деньги, вообще упоминается во «Властелине Колец» только *один раз* — когда хоббит Фродо, главный герой книги, оказывается в вольном городе Бри¹¹, на постоялом дворе; столкнувшись с тем, что он поначалу воспринимает как вымогательство, он жалеет, что взял с собой «слишком мало денег». Это все; мы не получаем никакой конкретики — деньги тут просто «деньги». Если Толкин так обошелся с экономикой, с «базисом» человеческого существования, что уж сетовать о плачевном состоянии философии в пределах созданной им реальности?

На самом деле это преувеличение. Плотность толкиновского текста невероятна, и при желании материальные подробности можно воссоздать, тщательно проработав сюжетный фон — там содержатся все необходимые намеки и возможности прочтения. Но если экономику и в целом бытовой фон можно вытащить на свет из орнамента толкиновской мифологической истории, то с философией дело обстоит сложнее.

Тут нам следует вернуться к приведенным Толкином аргументам — чтобы показать их лукавство. Толкин не просто «выбрал», как он пишет, некую «форму» повествования, которая своим характером ввела-де его читателей в заблуждение. Он сам неоднократно заявлял, что его мир — не выдумка, не какая-то «далекая-далекая галактика»: это наш собственный мир, но в глубокой древности, когда «форма континентов была еще иной». Его повествование поэтому действительно особая разновидность исторической хроники, просто объем допущений и реконструкции в ней огромен — по вполне понятной причине отсутствия прямых свидетельств и источников того давнего периода. Толкин, ориентируясь на то, что в современной ему — и нам — реальности предстает разбитой, разрозненной, несовершенной картиной древнего мира, на дошедшие до нас исключительно в мифологическом виде обрывки сведений, каким он когда-то был, мог быть или, как минимум, мог восприниматься (наука обычно останавливается именно на этой ступени теоретизации), пытается реставрировать его изначальный образ. В правильности или, как минимум, обоснованности такой претензии Толкин опирается на языковые интуиции — все-таки он был профессиональным и вполне признанным филологом — и, конечно, на *аргумент интерсубъективности*. Этот аргумент был предложен феноменологией, и в применении к данной ситуации суть его такова, что то, по поводу чего все (задействованные в обсуждении субъекты) согласны (разумеется, при соблюдении определенных логических процедур достижения этого согласия), может быть признано существующим даже без эмпирического подтверждения; объективность = интерсубъективность. Трудно переоценить пользу этого аргумента

¹⁰ Дж. Р. Р. Толкин. Возвращение Беорхтнота. — М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001. — С. 253.

¹¹ Бри — пришелец в мире Толкина, яркий пример его художественной непоследовательности, на которую сам автор часто сетовал: она путала ему карты, подбивая творить не по «идее», а по «вдохновению». Бри очень напоминает известные нам из реальной истории средневековые города, и что он делает в магическом мире Толкина и как ухитряется выживать в бушующей там перманентной борьбе сверхъестественных сил — большой вопрос. По сути, он просто «промежуточная станция», требуемая по сюжету, а не по логике устройства мира Толкина — и в то же время замаскированный ответ критикам на упреки в «нереалистичности» повествования. Вдаваться дальше в специфику Бри мы не будем — это требует отдельной работы.

в сравнительной мифологии; например, если есть многочисленные и не связанные между собой свидетельства о драконах, это делает возможным постулировать если не несомненное существование драконов, то хотя бы их чуть большую реальность. Толкин, отдавал он себе в этом отчет или нет, опирался и даже развивал импликации этого аргумента; он хотел не просто дать мифологию «своей родной стране, Англии», как он сам формулировал свою цель, но и сделать это ответственно — создать такую мифологию, которая соответствовала бы «оборванным концам» мифологии реальной, а то и истории; не сочинить, а до-сочинить — дополнить и восполнить, говоря словами Ж. Деррида — известную всем картину мира¹².

Почему же толкиновский «проект великой реставрации» упускает/игнорирует/отвергает философию? Очевидно, потому же, почему Достоевский говорит о культуре как о «всемирном сиротстве». Философия в такой матрице понимания — результат ускользания первичной цельности бытия, множенье догадок об истине, которым озабочен мир, истину уже утративший. «Я не метафизик, — пишет Толкин там же, — различных метафизик много, скорее всего, и не перечить¹³». Он, очевидно, ставит своей целью прорваться в мир-до-философии, но только онтологический, а не исторический. Это мир, который знает себя и свою истину, мир, в котором каждое существо, всякое сущее, занимает свое, по Аристотелю, «естественное место» и не испытывает по этому поводу никаких сомнений. Такой мир будет одновременно и ответом на философские гипотетизации, и их квази-гегелевским снятием; ответ рождается не из вопроса, а приходит как утоление нужды вопроса, самой ситуации вопрошания (Хайдеггер), и может быть дан не средствами вопрошания, а тем самым дается как конец и отрицание вопрошания.

Таким образом, Толкин следует чуть ли не путем Платона: бытие, мы помним, — не становится, становление — не бытийствует; вечное стремление к истине — не истина, не ее обретение, и истины может вообще не давать. Исполнение обещания — не в обещанье и не от обещания. Возможно, в этом проявилась также религиозность Толкина — исповедуемый им традиционный католицизм, согласно которому божественное откровение — это то, чего «не хватало» до-христианской, «языческой» мудрости, но чего она своими собственными средствами изыскать или изобрести не могла.

Впрочем, Толкин не столько лукавил, сколько противоречил самому себе. Это происходило потому, что его работа критиковалась не с одной позиции, а с разных — или даже принципиально противоположных. Возражая всем сразу (а Толкин, надо признать, был не из любителей признавать чужую правоту — как, впрочем, и большинство из нас), он немедленно попадал в «когнитивный диссонанс». Вот он говорит, что это читатели считают его писания реальностью, и даже упрекают его в том, что он что-то исказил; в другом месте он ничтоже сумняшеся заявляет: «У тех существ, которых я ошибочно назвал эльфами...»¹⁴. «Я», «ошибочно»; получается, читатели были правы, нападая на него? То же самое с «реальностью». Вот он подтверждает тезис о реконструкции: «Меня с самого детства привлекали мифы (но не аллегории!) и сказки, а в особенности — героические предания на грани волшебной сказки и исторической хроники; таких преданий, к сожалению, было не слишком много. Только поступив в колледж, я наконец-то осознал, что между волшебной сказкой и исторической хроникой существует крепкая

¹² На этой позиции стоит толкиновед Т. Шиппи, последовательно разворачивающий ее в своем капитальном труде «Дорога в Средиземье» (СПб.: ООО «Лимбус Пресс», 2003).

¹³ Дж. Р. Р. Толкин. Возвращение Беорхтнота. — М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001. — С. 253–254.

¹⁴ Там же. С. 243.

внутренняя связь»¹⁵. Чтобы тут же заявить читателю: «Я по-прежнему не слишком склонен выставлять на всеобщее обозрение мир, сотворенный моим воображением»¹⁶.

Как я уже сказал, отчасти противоречивость комментариев Толкина к собственной деятельности объясняется тем, что эти комментарии давались в разное время, разным людям и по разным поводам; плюс Толкину вообще было свойственно стремление выскользнуть из сетей любой интерпретации. Но есть и более глубокое объяснение, связанное непосредственно с самой сутью его творческого метода — и в то же время с тем, как он понимал свое научное призвание.

Толкин был филологом (как вначале и Ницше). Он шел от языка: «Для меня языки и имена неотделимы от моих произведений. Они были и остаются попыткой создать мир, в котором получили бы право на существование мои лингвистические пристрастия. Вначале были языки, легенды появились потом»¹⁷. Он написал эссе «Тайный порок» — о страсти, которая преследовала его с ранних лет: желании создавать/выдумывать языки. И не только желании — в этом своем занятии он вполне преуспел. Интерес к тому, как устроены языки реальные, «сбывшиеся», органически перетекал внутри него в интерес к языкам «возможным», а в конечном итоге — к языкотворчеству (хотя в жизни Толкина этот мотив был не конечным, а, напротив, начальным). «Мои произведения, — прямо заявлял он, — основываются на вымышленных языках»¹⁸; «Лингвистические структуры всегда воздействовали на меня как музыка или цвет»¹⁹.

Таким образом, Толкин был не только ученым — он был ученым-практиком в самом предельном смысле. Он «искал не просто знаний, а знаний определенных»²⁰. К этому следует добавить, что для него, очевидно, знание/понимание было неотделимо от практики. Его творчество — продолжение и развитие его научной деятельности, или, лучше сказать, другая, равнозначная науке и связанная с ней сторона его изысканий. В творчестве Толкина наука и искусство органично дополняют друг друга. И потом, Толкин не хотел разделить судьбу филологов классической германской выучки и «потерять свою литературную душу» (как он это понимал). Но в данном случае важно не это, а то, что он действовал одновременно и как ученый, и как художник: когда в своей филологической работе он доходил до черты, за которую наука следовать не могла и не имела права, он призывал свой творческий гений — и заполнял обнаружившуюся лакуну реконструкцией и вымыслом. С этой точки зрения, художество Толкина было планомерным, просчитанным экспериментом. Потому и отношение к этой стороне жизни Толкина со стороны его коллег, «чистых» филологов, было неоднозначным, но никогда не негативно-критическим. Одни подтрунивали, считая, что Толкин мог бы достичь большего в академической сфере, если бы не «отвлекался» на свои книги; однако были и прецеденты вроде того, что описан биографом Толкина Х. Карпентером — когда, формально поощряя его научный вклад, подчеркивали, что с нетерпением ждут от него «следующих результатов» его художественных «экспериментов». Никому не пришло в голову низвергнуть Толкина из научного сана в шарлатаны (а мы помним, чего стоила размолвка с классической филологией профессору Ницше).

Впрочем, Толкин часто шел самым простым — и самым эффективным в данном вопросе путем: попросту узаконивал ту диспозицию, в которой не мог, не хотел и не считал целесообразным разбираться. «Что касается начала начал, — писал он, — спрашивать об этом — приблизительно то же самое, что интересоваться, откуда появился

¹⁵ Там же. С. 244.

¹⁶ Там же. С. 242.

¹⁷ Там же. С. 238.

¹⁸ Там же. С. 243.

¹⁹ Там же. С. 236.

²⁰ Там же. С. 244.

язык. Я шел к своему миру с самого рождения»²¹. В зависимости от того, что считать подлинно философским поведением — желание распутать Гордиев узел или отойти от него в эпохэ-отрешенность, — такая установка Толкина сыграет либо на руку его «философизации», либо против нее. Чаще, как мы видим, побеждает последнее.

* * *

Но основное соображение, которым руководствовался Толкин в своей возрожденческой синтетичности, было связано не с установкой на «перекрестное опыление» науки и искусства, не с некритическим отношением к собственным истокам и даже не с вагнеровским культом «всеобъемлющего произведения искусства» — хотя все перечисленное по отдельности имело место. Здесь мы вступаем на заповедную территорию веры Толкина — и даже, пожалуй, его личной веры, а не какого-нибудь христианского догмата, которого мы вроде бы с легкостью могли от него ожидать в этом вопросе — но не дождалось. В отличие от К. С. Льюиса, Толкин, будучи в жизни человеком более чем верующим, не слишком одобрял прямую апелляцию к религии в контексте художественного произведения. В этом, на мой взгляд, тоже проявилась его принципиальная ориентировка на «возможность» в противовес состоявшейся «действительности» — особая «возможность» творчества Толкина.

Что же это за вера? Толкин верил, что искусство, творение — продолжение бытия, вернее, что человеческое творчество — продолжение божественного Творения²². Он использовал термины «Первичный Мир» и «Вторичный Мир», при этом подчеркивая, что речь идет не о разукрашивании и приукрашивании человеком какой-то самой по себе сущей объективной реальности, которую, помимо этого, можно еще «познавать», или «осваивать», или «использовать». «Вторичность» означает не принижение, не сведение искусства к некоей необязательной «надстройке», не связанной с «базисом» ничем, кроме произвола «субъекта», переосмысляющего безразличный и к нему, и к таким переосмыслениям мир. «Вторичность» у Толкина означает преэссенциальность; только потому, что мир сам изначально именно *сотворен*, в нем возможно *творчество* — как продолжение и развитие этого первичного импульса к бытию. Художник, опять-таки цитируя Деррида, движется по *следу* Бога, в проложенной им колее; впрочем, то же самое имел в виду Ницше, говоря о *перспективе*. Толкин мог не знать философии и не слишком интересоваться ею; однако он интересен философски — потому что он на практике, а не в рамках историко-философского исследования, столкнулся с первичными философскими проблемами. Конечно, в этом своем подходе он основывался на религии и определенной интерпретации отдельных ее положений — под знаком «возможности» — и прибегал к религиозным понятиям, но вывод у него получился исключительно собственный, внедогматический и даже внеконфессиональный.

Личные убеждения Толкина также проясняют, почему он предпочитал уходить от известного. Вот что он сам об этом говорит: «Что касается отношений между Творением и Вторичным Миром. Я бы сказал, что *отказ от использования средств, уже примененных Творцом* (курсив добавлен. — Н. М.), является основополагающим свойством

²¹ Там же. С. 236.

²² В «Сильмариллионе», библии мира Толкина, творческий дар мыслится как прямое обетование Бога — правда, исполняется оно эсхатологически: «Говорят, что более великая музыка будет сотворена пред Илуватаром хорами Айнури и Детей Илуватара после Конца Дней. Тогда темы Илуватара будут сыграны верно и обретут Бытие в миг, когда зазвучат, ибо каждый тогда узнает свою цель, и каждый будет понимать каждого, и Илуватар даст их думам тайный пламень, ибо будет доволен» (Дж. Р. Р. Толкин. Сильмариллион. М.: Гиль-Эстель, 1992.). Тайное пламя — дар божественного творения, т. е. создания непосредственного, первичного бытия; то, что Творец дарует его своим детям, означает, что Творение и мыслилось изначально как свое бесконечное развитие и приумножение, т. е. что оно замыслено и существует ради творчества.

вторичного творения, своего рода благодарственным подношением Творцу. Я не метафизик, однако приведенная выше фраза явно пахнет метафизикой, причем весьма любопытной»²³.

Конечно, Толкин не мог не сознавать, что амбиция его замысла требует вторжения на ту самую метафизическую почву, о которой у него было — в академическом смысле слова — самое смутное представление. По мере того как его «фантазия» уходила все дальше от сказки с ее незамысловатым моралитом и вырисовывалась во всем своем размахе, крепла ее незримая, не рефлекслируемая автором связь с фундаментальными философскими настроениями эпохи — например, с проектом Хайдеггера, предпринятым фактически в то же самое время и на очень схожих основаниях. В самом деле, очень много схожего: забвение Бытия — и искажение Арды; желание вернуть Бытию его «дом» — язык, и превозношение языка у Толкина; высочайший статус поэзии и поэтического; критика технологизации мира; возвращение к архаическим — в противоположность одновременно и цивилизационной изоэтрности, и дикому варварству — началам культуры; и, last but not least, вызывающий у многих раздражение «культовый» статус и того, и другого, превращение их в знаковые фигуры духовных поисков и культурных войн XX века. Впрочем, подробное сравнение Толкина и Хайдеггера — задача отдельного исследования, и возможно, когда-нибудь оно получит своего автора. Суть в том, что, был ли сам Толкин *de facto* метафизиком — или, по крайней мере, метафизически ориентированным художником и мыслителем — или не был, его восприятие такого способа человеческого бытования, как философия и философствование, было бледным, развития не получило и внутрь создаваемого им мира допущено не было. С огромными, до сих пор неосознанными последствиями для тех областей, на которые его произведения оказали влияние.

Помимо прочего, Толкин мог не воспринимать философию, потому что не чувствовал никакой связи с греками и не испытывал, судя по всему, никаких «ренессансных» чувств к колыбели европейской культуры — если что и отличает его от Хайдеггера, то, пожалуй, именно это. Конечно, как филолог он учил и знал греческий, и в целом относился к нему хорошо. О греках как таковых он думал мало: сохранилось только одно его высказывание на эту тему, да и то не прямое, касающееся анализа современных ему политических пертурбаций, — и в этом высказывании он характеризует их в целом как «грызущихся» и «самодовольных», хоть при этом и «исхитрившихся» одолеть Ксеркса²⁴. Набор эпитетов красноречивый и говорит сам за себя. По иронии, при этом он страдал «комплексом Атлантиды»: его преследовал сон, в котором «гигантская волна поднимается в море и накатывает на берег, сметая деревья, заливая поля»²⁵. Из этого видения впоследствии родилась отдельная часть его мифологии, сказание о падении Нуменора — благословенного края, дарованного людям и отобранного Богом после того, как они взбунтовались, ропща на свою смертную долю. Но вне зависимости от «комплекса Атлантиды», Толкин испытывал отчуждение от греков по причине, прямо связанной с тем, что легло в основу его *Gesamtkunstwerk*'а. Это — остро переживаемое им ощущение своей принадлежности Северо-Западу, а не югу и Средиземноморью (не исключено, что родственное по духу ницшевскому «мы — гипербореи»).

Вот как Толкин описывает это: «Я... с детства прикипел (не подберу иного слова) к тому, что называется нордическим характером и северной природой. Если человеку хочется написать что-нибудь в этом духе, он должен обратиться к своим корням, и тот, кто родом с Северо-Запада, волей-неволей, подчиняясь велению сердца, передаст дух

²³ Там же. С. 253–254.

²⁴ Алексеев С. В. Толкин. Властелин «Кольца». — М.: Вече, 2014. — С. 227.

²⁵ Дж. Р. Р. Толкин. Возвращение Беорхтнота. — М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001. — С. 237.

этого края»²⁶. Следующим пунктом, если угодно, антитезисом, стало понимание того, что он не обнаруживает того, что хотел бы видеть в родственной ему культурной среде: «Меня с малых лет печалила бедность моей родной страны, у которой не было собственных легенд (выросших, как говорится, на местной почве). Греческие, кельтские, германо-скандинавские, финские (в которые я влюбился сразу и навсегда), рыцарские романы — пожалуйста, сколько угодно, но ничего чисто английского, за исключением дешевых литературных поделок»²⁷. Положим, с «ничего» Толкин перегнул палку; тут не помешало бы добавить «ничего такого, что лично мне бы понравилось». Но в целом его переживания понятны. Он действительно никогда не скупился на похвалы финскому: после того как в библиотеке колледжа он наткнулся на грамматику финского языка, его «собственный язык — точнее, их было несколько — приобрел явное сходство с финским»²⁸. И далее: «Именно финский побудил меня снова взяться за перо. Меня восхитила и очаровала «Калевала». Свод моих легенд... возник из стремления «переписать» «Калевалу»»²⁹.

То, что «Калевала» — результат позднейшей обработки древних финских легенд, и нечто подобное можно сказать и об «Эддах» Стурлуссона, составленных уже на закате «аутентичного» северного язычества, Толкина не смущало. Он, скорее всего, вообще не судил о мифах по степени их древности — что и позволило ему взяться за свою собственную мифологию вообще в разгаре XX века. Итак, соединив все эти элементы, он поставил себе цель: «Сочинить цикл более или менее связанных между собой легенд, от космогонических до сказочно-романтических... и посвятить эти легенды моей стране, моей Англии. По манере изложения эти легенды должны были соответствовать нашим традициям (под «нашими» я разумею Северо-Западную Европу в противовес Эгейскому побережью, Италии и Европе Восточной)»³⁰.

Итак, Толкин хотел заполнить лауну. Греческие мифы представлялись ему уже законченными, греческая культура в целом — достаточно далекой и не вызывающей в душе никаких особенно интимных переживаний. Можно спорить о том, насколько разработанная Толкином мифология совпала в конечном итоге с предначертанным им планом, достигла поставленных им же самим целей, отличалась ли она упомянутым им английским — или в целом «северо-западным» — духом. В любом случае она получилась настолько оригинальной и всеохватной, что овладела умами людей во всем мире; представители самых разных культур вдохновлялись ею и нашли в ней что-то свое. Она представляет собой, наверное, самый удачный на сегодня синтез «иудео-христианской» священной истории и «языческих» мифов, синтез, с которым мало что может сравниться в этой области, да, пожалуй, и в других — одного этого достаточно, чтобы пробудить интерес и стать предметом внимания и изучения.

* * *

Но вернемся к философии.

Мы постулировали, что философии нет «внутри» мира Толкина — хотя в сопутствующем его формированию контексте мы, так или иначе, с ней столкнемся. Тем не менее отсутствие «философии» не означает отсутствие «мысли». Мысль как особая реальность и особая сила присутствуют в мифо-эпическом пространстве мира Толкина, как и в любом другом мифо-эпическом пространстве. В нем возможно знание, возможны мудрецы — и боги, которые «движением ума все потрясают».

²⁶ Там же. С. 236.

²⁷ Там же. С. 244.

²⁸ Там же. С. 238.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 245.

В космогонии «Сильмариллиона» мысль занимает более чем почетное место; это слово и производные от него упоминаются чрезвычайно часто, равно как и «знание», «понимание», «разум». Айнур — благие духи, позже ставшие богами-демиургами мира (нечто среднее между обобщенным языческим пантеоном и зороастрийскими Амеша Спента) — созданы прежде всего и возникли *из мысли* верховного божества, Илуватара; «первыми создал он Айнур, Священных, что были плодом его дум; и они были с ним прежде, чем было создано что-либо другое»³¹. Но поначалу «каждый понимал лишь ту часть разума Илуватара, из коей вышел; и плохо понимали они своих братьев; однако, внимая, они начинали понимать друг друга более глубоко, и их единство и гармония росли»³². Внимали они мировой музыке, исполнить которую им доверил Илуватар, и по образу тем которой ими творилась Вселенная; истинное бытие Вселенной, впрочем, дарило имеющееся у Илуватара Тайное Пламя — третья из космогонических инстанций «Сильмариллиона». Однако нас сейчас занимает первая — по крайней мере, первая из упомянутых: мысль. Айнур, боги-демиурги, рождены из мысли Бога (точно так же ангелам в некоторых вариантах иудео-христианской теологии приписывалась *интеллектуальная* природа), и поэтому ближе всего именно к этой стихии. Соответственно, они призваны упорядочивать мир и приглядывать за ним, даже в каком-то смысле познавать его и разбираться в нем — а через это постигать себя, друг друга и божественный замысел. К мыслительной стороне бытия Айнур ближе не размах, не стихийная мощь, а точность. Мир, творимый ими, может показаться «песчинкой тем, кто видит лишь величие Айнур, и не видит их внушающей трепета пронизательности (*в оригинале — terrible sharpness. — Н. М.*); или тем, кто видит лишь бесконечные просторы мира, и не видит соразмерности, с коей все создано»³³. Так, неожиданно, Толкин, ничего не сказав о философии с позиции «внутримирной», вывел ее на «надмирный» уровень, сделав первыми — и возможно, единственными (подлинными) философами в своем мире создающих его богов.

Мысль же и омрачает творение — та, что персонифицирована в Мелькоре, падшем божестве, толкиновском Аримане-Люцифере. Мелькор начал вплетать в мировую музыку «мелодии собственных дум... ибо так мыслил он возвысить силу и блеск партии, назначенной ему»³⁴. Он «часто уходил один в Ничто», и, «оставаясь один, обрел думы, непохожие на думы собратьев. Некоторые из этих помыслов он и вплел теперь в свою музыку — и сейчас же вокруг него начался разлад, и многие, что пели рядом с ним, сникли, разум их смутился, и мелодии стихли; а некоторые стали вторить его музыке и изменили свои помыслы»³⁵. Так случилось искажение Бытия. Однако оно не обладает абсолютной силой и не способно изменить судьбы Бытия; и даже после того как оно случилось, Илуватар обнадеживает Айнур видением возникшего из музыки мира: «Узрите свою Музыку! Это ваше пение; и каждый из вас отыщет там, среди того, что я явил вам, вещи, которые, казалось ему, он сам придумал или развил. А ты, Мелькор, откроешь все тайные помыслы своего разума и поймешь, что они лишь часть целого и данники его славы»³⁶.

Итак, мир начался со спора, полемоса — идея, которую одобрили бы многие философы, начиная с Гераклита. Однако мир не сводился к своему чертежу и наброску, и сама «Великая Музыка была лишь ростком и цветением мысли в Чертогах Безвременья, а Видение — лишь прозрением». И тогда боги поняли, что «мир лишь предначертан и предпет, и им должно создать его. Так начались их великие труды в пустотах

³¹ Дж. Р. Р. Толкин. Сильмариллион. — М.: Гиль-Эстель, 1992. — С. 3.

³² Там же.

³³ Там же. С. 7.

³⁴ Там же. С. 4.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

неизмеримых и неизведанных и в веках бесчисленных и позабытых»³⁷. Таким образом Толкин соединяет и примиряет в своей космогонии «дух» и «материю», «сознание» и «бытие», никому не давая преимущества; реальность у него — самостоятельная категория, не следующая только из чего-то одного³⁸.

Эльфы, первые Дети Илуватара и главные обитатели мира Толкина, были воспитаны самими богами; у них они учились, с ними беседовали. Но они «много прибавили к тому, чему научились», в частности, особо полюбили «языки и письмена»³⁹. Так Толкин вводит в свой мир мотив уже вторичной духовно-интеллектуальной деятельности — отражательной, познавательной, в конечном итоге творческой уже в смысле, близком известной нам эмпирии, а не магическим деяниям богов. Но и здесь особую роль играет бог Ауле, самый «демиургический» из всех, кузнец и архитектор материи мира. Он «владеет всеми веществами»; «облик всех земель — творение его рук»; он «знаток всех ремесел, и искусен во всем — как в малом, так и великом»⁴⁰. А главное: «От него исходят науки о Земле и обо всем, что есть в ней: знания тех, кто сам не творит, а лишь стремится понять сущее; и знания всех умельцев»⁴¹.

Знания тех, кто сам не творит, а лишь стремится понять сущее. Можно ли представить лучшее определение философии? Все-таки Толкин заботился — если не о самой философии, то о полноте своего мира, и на всякий случай стремился обеспечить в нем место, которое она при случае могла бы занять. И в этом величественном определении он снова пытается снять традиционный конфликт между «отвлеченной» мыслью и «материальной» реальностью (в их внутримирных аспектах), возводя и бытие, и познание к единому божественному истоку. Мышление и мир, несмотря на все хиазмы, едины как вначале, так и впоследствии.

* * *

К сожалению, фантастика и фэнтези после Толкина не всегда были способны по-настоящему проникнуть в глубину его замысла и оценить всю его сложность. Многие авторы, сами по себе небесталанные, взяли от него только поверхностное очарование «магических приключений» в «другом мире», свободном от условностей и скуки известной нам реальности, способ убежать или хотя бы отвлечься от проблем и вызовов нашего существования, *conditio humana*. Толкина обвиняли в эскапизме — но скорее эскапистами были все те, кто, не давая себе труда вдуматься, превратил его книги в аттракцион.

И последнее. Толкин не обошел своим вниманием два фундаментальных философских мотива, побуждающих человека философствовать — или осознать свое положение как необычное и побуждающее к философствованию: *удивление* и *отчуждение*. Удивление онтологически встроено в картину его мира, поскольку, хотя «Айнур известно многое, что было, есть и будет, и немногое сокрыто от них, есть то, чего они провидеть не могут — ни в одиночку, ни советуясь друг с другом; ибо никому, кроме себя самого, не раскрывает Илуватар всех своих замыслов, и в каждую эпоху появляются вещи новые и непредвиденные, так как они не исходят из прошлого»⁴². Так появились Дети Илуватара — эльфы и люди; увидев их, боги исполнились «изумления, словно те были созданиями странными, дивными и непредвиденными; ибо так всегда будет — что

³⁷ Там же. С. 9.

³⁸ Аналогичной позиции придерживается Х. Арендт в своей критике традиционной метафизики. См. Арендт Х. Жизнь ума. — СПб.: «Наука», 2013. — С. 51–59.

³⁹ Там же. С. 26.

⁴⁰ Там же. С. 14.

⁴¹ Там же. С. 26.

⁴² Там же. С. 6.

ни предпето в Музыке или предсказано в Видении — для тех, кто пришел в мир, каждая новая вещь будет чем-то неожиданным и непредвиденным»⁴³.

Если удивление — ведущий мотив классической философии начиная с Аристотеля, то отчуждение в большей степени ассоциируется с такими неклассическими проектами, как, например, экзистенциализм, и с такими понятиями, как, скажем, *заброшенность*. И Толкин разделяет эти два мотива, доверяя их онтологически разным носителям: богам и бессмертным эльфам достается блаженное изумление от мира, смертным же людям дан «иной дар» — отчуждение и связанная с ним *свобода*. Илуватар «повелел, дабы души людей за Гранью Мира искали и не находили покоя; но им будут даны силы самим устраивать свою жизнь среди стихий и путей мира — тогда как судьбы других существ предопределила Музыка Айнур; и все их дела — в познании и трудах — будут завершены, и мир будет принадлежать последним и младшим»⁴⁴.

Так решается Толкином последний вопрос — о смертном человеке в бессмертном мироздании, как его сформулировала Х. Арендт, мучительный парадокс языческого мировоззрения — восприятие смерти как судьбы в смысле гнетущей необходимости и мирового плена человека. Но у Толкина смерть связана не с несвободой, а, напротив, с предельно возможной свободой человека. «Одним из этих Даров Свободы является то, что люди лишь малое время живут жизнью, и не привязаны к Миру, а после смерти уходят — куда, неведомо... потому они зовутся Гостями или Скитальцами. Смерть — их судьба, дар Илуватара, которому с течением времени позавидуют даже Стихии»⁴⁵.

Что ж, в мире Толкина вряд ли представима такая вещь, как университетская, «кабинетная» философия; но в нем действительно «мыслить и быть — одно».

Литература

Алексеев С. В. Толкин. Властелин «Кольца». — М.: Вече, 2014. — 256 с.

Арендт Х. Жизнь ума / Пер. с англ. А. В. Говорунова. — СПб.: «Наука», 2013. — 517 с.

Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С. Зенкина. — М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. — 288 с.

Зелинский Ф. Ф. История античных религий. Т. 1–3. — СПб.: Издательский проект «Квадривиум»; Алетейя, 2014. — 864 с.

Карпендер Х. Дж. Р. Р. Толкин. Биография / Пер. с англ. А. Хромовой. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. — 432 с.

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Пер. с нем. Г. Рачинского // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. — М.: «Мысль», 1996. — 829 с.

Платон. Софист / Пер. с древнегр. С. Ананьина // Платон. Собр. соч. в 4 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1993. — 528 с.

Толкин Дж. Р. Р. Возвращение Беорхтнота и другие произведения / Пер. с англ. Д. Афиногенова, К. Королева, С. Кошелева, В. Тихомирова. — М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001. — 352 с.

Толкин Дж. Р. Р. Сильмариллион / Пер. с англ. Н. Эстель. — М.: Гиль-Эстель, 1992. — 416 с.

⁴³ Там же. С. 38.

⁴⁴ Там же. С. 29.

⁴⁵ Там же. С. 29–30. Под «Стихиями» имеются в виду Айнур — боги, сошедшие в мир и соединившие свое бытие с его существованием.

Шиппи Т. Дорога в Средиземье / Пер. с англ. М. Каменкович. — СПб.: ООО «Лимбус Пресс», 2003. — 824 с.

Элиаде М. История веры и религиозных идей. От каменного века до элевсинских мистерий / Пер. с фр. Н. Кулаковой, В. Ракитянского, Ю. Стефанова. — М.: Академический проект, 2012. — 622 с.

References

Alekseev S. V. *Tolkien. Vlastelin kol'tsa*. Moscow: Veche Publ., 2014. 256 p.

Arendt H. *Jizn' uma* [The Life of the Mind]. Transl. by A. V. Govorunov. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 2013. 517 p.

Carpenter, H. J. R. R. *Tolkien. Biografiya* [J. R. R. Tolkien. Biography]. Transl. by A. Khromova. Moscow: EKSMO-Press Publ., 2002. 432 p.

Deleuze G., Guattari F. *Chto takoe filosofiya?* [What is philosophy?]. Transl. by S. Zenkin. Moscow: Institute of experimental psychology, Saint-Petersburg, Aleteia Publ., 1998. 288 p.

Eliade M. *Istoria very i religioznyh idei. Tom 1: ot kamennogo veka do elevsinskih misterii* [A History of Religious Ideas, vol. I, From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries]. Transl. by N. Kulakova, V. Rakityanskii, Yu. Stefanov. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ., 2012. 622 p.

Nietzsche, F. *Rojdenie tragedii iz duha muzyki* [The Birth of Tragedy]. Transl. by G. Rachinskii / *Sochinenia v 2 tomah, tom 1* [Works in Two Volumes, Vol. 1]. Moscow: Mysl' Publ., 1996. Pp. 47–157.

Plato. *Sofist* [Sophist]. Transl. by S. Anan'in / *Sobranie sochinenii v 4 tomah, tom 2* [Collected Works in Four Volumes, Vol. 2]. Moscow: Mysl' Publ., 1993. Pp. 275–345.

Shippey, T. *Doroga v Sredizem'ie* [The Road to Middle-Earth]. Transl. by M. Kamenkovich. Saint-Petersburg, Limbus Press Publ., 2003. 824 p.

Tolkien, J. R. R. *Sil'marillion* [The Silmarillion]. Transl. by N. Estel. Moscow: Gil-Estel Publ., 1992. 416 p.

Tolkien, J. R. R. *Vozvrashenie Beorhtnota i drugie proizvedenia* [The Homecoming of Beorhtnoth]. Transl. by D. Afinogenov, K. Korolev, S. Koshelev, V. Tikhomirov. Moscow: EKSMO-Press Publ., Saint-Petersburg, Terra Fantastica Publ., 2001. 352 p.

Zelinskii F. F. *Istoria antichnyh religij. Toma 1-3* [History of ancient religions. Vol. 1-3]. Saint-Petersburg, Izdatel'skii proekt Kvadrivium, Aleteia Publ., 2014. 864 p.

Philosophy as The Great Absent in the worlds of fantasy and science fiction: the matrix of Tolkien

Murzin N., Institute of philosophy RAS

Abstract: Philosophical aspect of fantasy and science fiction is rarely considered in the light of a simple fact that, as a rule, there is no philosophy within fictional worlds and no philosophers among fictional characters. If there is a thought to be found there, it's practical and empirical — or magical and potent of causing direct changes to reality; the Truth is known, but never guessed or argued over. Why is it that way with fantasy, and does philosophy have anything to do with it — or it just stays outside?

Keywords: philosophy, culture, world, fiction, fantasy, Tolkien.