

Концепция «героического энтузиазма» в философии Джордано Бруно

Хаустов Д.С.

ВВЕДЕНИЕ: ПОДСТУПЫ К ПОСТУПКУ

Философия Джордано Бруно пестрит множественностью. Крайне разнообразен круг его научных (как и околонаучных, так и вовсе не научных) интересов. Он занимался космологией, логикой и даже магией. Диалог «О героическом энтузиазме», рассмотренный под разными углами, обнаруживает этическое, эстетическое, гносеологическое, онтологическое содержания. Художественные стили, привлекаемые Бруно для выражения философских идей, колеблются от диалогической прозы до сонетов, включая и трактовку мифологических сюжетов, и комментариев к пластическим формам искусства. Наконец, и биография мыслителя распадается на множество разнообразных фактов, событий, топосов. Родившийся в Ноле, вечный скиталец Бруно жил в Италии, Франции, Швейцарии, Англии, Германии – и снова в Италии, где и нашел свою трагическую, вместе с те –

, чем я его выслушиваю!»¹

Замкнуть круг – такую задачу преследуем и мы, вновь поднимая вопрос о героическом энтузиазме. Где точка, неуловимый центр, схождение бесконечных множественностей, рассеянных по страницам философского наследия, как и по страницам биографии Бруно? Кто это – героический энтузиаст, в образе которого угадывается сам Ноланец? Как преодолеть все противоречия, первое из которых заключено уже в самом названии диалога?²

Мы займемся рассмотрением противоречий, вооружившись надеждой на единство. Ведь именно Единое – в центре умозрения Бруно: «Сняв, таким образом, и аристотелевский дуализм материи и формы, и неоплатоническое противопоставление материи и мировой души, Бруно пришел к идее Единого...»³ Та пропасть, которая пролегает между Единым и многим, Единым и иным – вот область наших разысканий.

¹ Горфункель А.Х. Джордано Бруно. М., 2010. С. 59.

² Герой в известном смысле подчиняется судьбе, энтузиаст в свою очередь сам ее создает.

³ Горфункель А.Х. Джордано Бруно. С. 70.

В пути помогут различные средства: образ эпохи, вступающий в игру подобий, фигура автора, выпрямляющаяся во весь рост гордой индивидуальности, артефакты, разбросанные по страницам текста - символы, фигуры, мифы. И, конечно же, извечный парадокс: как можно узнать, уже не зная – и как можно знать, не отваживаясь ежесекундно на героический *поступок*⁴ познания?

1. ОБРАЗ ЭПОХИ

«Две стихии пронизывают собою всю эстетику Ренессанса и все его искусство. Мыслители и художники Ренессанса чувствовали в себе безграничную силу и никогда до того не бывшую возможность для человека проникать в глубины и внутренних переживаний, и художественной образности, и всемогущей красоты природы. До художников Высокого Ренессанса никто и никогда не смел быть настолько глубоким философом, чтобы прозревать глубины тончайшего творчества человека, природы и общества. Однако даже самые крупные, самые великие деятели Ренессанса всегда чувствовали какую-то ограниченность человеческого существа, какую-то его, и притом весьма частую, беспомощность в преобразовании природы, в художественном творчестве и в религиозных постижениях»⁵.

МАГИСТРАЛЬНЫЕ ЛИНИИ

Итак, мы стоим перед раздвоенностью. Будто из одной точки сразу в две стороны запущены равные стрелы, а схождение их траекторий, этих едва уловимых пунктирных линий, - это и есть наша точка, наш центр, держащийся в натяжении противоположного. Возрождение предстает единством двузначности. Магистральные линии смыкаются в неуловимом центре. Эти линии суть: антропоцентризм⁶ и натурфилософия⁷.

Под стать тому, рецепция философской насыщенности, з

⁴ Здесь и далее, кроме отдельно оговоренных мест, курсив мой.

⁵ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 612.

⁶ Его обратимый двойник – гуманизм. Прочитируем Антисери и Реале: «Термин Humanitas для упомянутых латинских авторов [Цицерона и Гелия] означал примерно то, что эллины выражали термином *paideia* [παιδεία], т.е. воспитание и образование человека». (Антисери Д., Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней. От Возрождения до Канта. СПб., 2002. С. 3.) Так, гуманизм – комплекс гуманитарных, обращенных к человеку дисциплин. Именно человек являет собой центр гуманизма, следовательно, гуманизм изначально антропоцентричен. Антропоцентризм, таким образом, охватывает собой гуманизм, превосходит его, образуя тем самым магистральную линию.

⁷ В которую изначально вписан возрастающий интерес к естествознанию.

— — — — — , а
являемость – столь часта, что восхищение Ренессансом давно поросло антикварной коростой. Действительно, «эпоха титанов» чарует и ласкает по сей день: торжество человека, его творческих сил, высота духовного полета и глубина всепроникающего взгляда, выраженные в выдающихся единичностях, будь то Петрарка, Леонардо, будь то наш герой, горделивы, победоносны, непререкаемы. Но не более: согбенное в своем низком поклоне, восхищение ничего не видит и никуда не идет. Оно бессильно теоретически.

Иное дело – умаление. Как ни странно, тенденция принизить, обесцветить и развенчать заслуги рассматриваемой эпохи столь же сильны, сколь и обратные возлияния. Разберем это на нескольких примерах. Вот что пишет Бертран Рассел: «Вплоть до XVII столетия в области философии не было создано ничего значительного»⁸. Однако, далее: «В то же время освобождение от духовных оков привело к изумительному раскрытию человеческого гения в области искусства и литературы»⁹. Итак, по мысли Рассела, в отличие от художественных устремлений, Ренессанс никак не проявляет себя философски. И, возможно, в таком обороте имелась бы крупица истины, если бы сама демаркация – философия/литература – относительно данной эпохи была бы возможной. На деле мы имеем обратное. Антропоцентризм, выражаемый и поддерживаемый комплексом гуманитарных дисциплин (разумеется, крайне различных), уже в самом этом комплексе устанавливает крайнюю множественность взгляда. Смотреть на человека – в зависимости от того, откуда смотреть, изучать – в зависимости от того, изучать в каком модусе мышления – значит получать разного человека. Светская интеллигенция, возникшая на закате Средних веков¹⁰, никак не ограничивала себя в широте взгляда. Исторический человек – не то же самое, что человек пластический, художественный, ибо как одно, так и другое являет собой некую часть, фасад или стену без намека на объем. И в то же время что исторический, что пластический человек означают (или означивают) человека одного, единого, цельного, коль скоро с разных сторон и под разными углами описывают нечто общее.

Литература, изобразительное искусство не дают нам всего человека. Без философии, или метафизики, гуманизм не складывается. Послушаем Хайдеггера:

⁸ *Рассел Б.* История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от Античности до наших дней: В трех книгах. М., 2009. С. 597.

⁹ Там же. С. 598.

¹⁰ *Соколов В.В.* Историческое введение в философию. М., 2004. С. 554.

«Всякий гуманизм или основан на определенной метафизике, или сам себя делает основой для таковой. Всякое определение человеческого существа, заранее предполагающее, будь то сознательно или бессознательно, истолкование сущего в обход вопроса об истине бытия, метафизично»¹¹. Если мы говорим, что гуманизм не имеет заслуг в области философии, мы говорим, что гуманизм не имеет заслуг в области гуманизма.

В формулировке Рассела примечательно вот что: его недооценка философского наследия в эпоху Ренессанса явным образом связана с превознесением оно в Новое время. Последнее выступает здесь чем-то настолько «новым», что предыдущие наработки в свете такой революционности стремительно меркнут. Философия Нового времени сама собой отрицает философию Возрождения как философию. На это указывает Рассел, пускай косвенно. Представив линейную шкалу времени, обозначим такую позицию как «завязку вперед».

Далее, вот что пишет о Ренессансе Гегель: «Это пробуждение самостности духа вызвало возрождение античных искусств и наук...»¹², и далее: «Теперь стали обращаться к произведениям античных народов, сделавшимся предметом изучения как *studia humaniora*, в которых человек получил признание в своих интересах и деяниях». Вот иное направление – в древность, к глубинам античной мысли. Это «завязка назад». Мыслители эпохи заново открывали для себя классические тексты, некоторые – впервые, иные – в новых переводах и интерпретациях. Ренессансный гуманизм коренится в античном наследии: «В гуманизме не отличается открытие древнего мира и открытие человека, потому что это все одно; обнаружить древний мир как таковой – значит соразмерить себя с ним, отделить и установить отношение с ним. Определить время, память и направление человеческого созидания, земные дела и ответственность»¹³.

А что до Средних веков? Грубой ошибкой было бы считать, что разрыв с ними был для Возрождения радикальным. Не одной только Античностью питалось ренессансное мышление: «Ренессанс обычно характеризуется как *возрождение античных наук и искусств*¹⁴. Это правильно. Однако сводить Ренессанс только на одну античность – это

¹¹ Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. СПб., 2007. С. 272.

¹² Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Книга третья. СПб., 2006. С. 233.

¹³ Антисери Д., Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней. От Возрождения до Канта. С. 8.

¹⁴ Здесь и далее в цитатах - курсив автора.

значило бы не уловить в Ренессансе самого главного»¹⁵. Пусть мышление стремилось назад, пусть – в обход, к самым истокам, но фактически миновать, обесценить и выкинуть средневековое наследие было делом невозможным. История не знает радикальных разрывов. Так, именно благодаря средневековой учености был возможен рост гуманитарного знания. Именно благодаря преобладанию и гнету ненавистной схоластики стало возможным взглянуть на вечные проблемы с другой стороны. Единственно в борьбе с догматизмом родилось свободомыслие.

Генетическая связь с прошлым, эта струной натянутая пуповина, крепящая стык Ренессанса со Средневековьем, устремляется все дальше и дальше – назад, в славную Грецию. По струне пиками вибраций возвращается Платон, Аристотель (тот самый, не догматизированный), Плотин и прочие властители дум. Струна не бренчит, она воет, и этот аккомпанемент сопровождает хоралы ренессансных гениев. Как видим, воспевая себя, они поют и прошлое, и будущее. В этой песне не смолкает бархатный тенор сладкой Античности, устрашающий бас Средневековья, и здесь же отчетливо слышен отчасти таинственный, отчасти явный баритон будущих нововременных свершений. Уже угадывается ария радикального сомнения: Декарт, вооруженный линейкой и его *cogito*, ждет на горизонте. Но насколько радикально это сомнение, насколько радикален этот разрыв? Декарт смотрит вдаль, обозревая пространства протяженности и выявляя таинства мыслимости, но ширина его обзора объяснима: он, пользуясь старой формулировкой, стоит на плечах у гигантов. Без этих гигантов, вне их – обзора нет. Само радикальное сомнение возможно только тогда, когда наличествует уже сам *опыт* сомнения. Очевидно, кто-то уже посомневался за Декарта: это были мыслители Возрождения, недоверчивые к казенным формулам догматики. Сам проект *mathesis universalis* возможен только тогда, когда кто-то уже спустился с неведомых небес на вполне конкретную Землю: это были мыслители Возрождения, упоенные величием Бога, явленного в гармонии природы. Обе завязки – «назад» и «вперед» - сплетены в узел. Магистральные линии смыкаются: центр – Ренессанс.

Эта принципиальная разорванность, двойственность эпохи отдельно проступает в каждой из линий. Начнем с антропоцентризма. Воспользуемся формулировкой Бычкова относительно ренессансной эстетики¹⁶: «Если для античной эстетики в целом был характерен космоантропный принцип, а для средневековой – теоантропный, то с

¹⁵ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. С. 49.

¹⁶ Что не будет упущением. Как уже говорилось, гуманистические дисциплины как комплекс множественных взглядов на человека следует рассматривать совместно и равноправно, и верное для одной части сработает на пользу целому.

эпохи Возрождения (XV-XVI вв.) в имплицитной эстетике начинают преобладать тенденции чистого антропоцентризма»¹⁷. С этим сложно не согласиться. Греки говорили о человеке как о микрокосме, тем самым намекая, что в нем заключен некий принцип понимания мира – макрокосма. Писание рисует человека, созданного по образу и подобию Бога. Оба взгляда на человека – как на подобие космоса и как на подобие Бога – замыкаются на самом человеке. Последний выступает подобием, смыкающим предшествующую разорванность Бога и мира¹⁸. Человек соединяет, сплетает, он, если вспомнить термин Мерло-Понти, есть шарнир, на котором держатся все аналогии, уходящие в дальние дали небес, как земных, так и божественных.

Несложно отсюда вывести и вторую линию – натурфилософию. Ее историческая дуальность очевидна: через греческое натурфилософское наследие она перекидывает мост напрямик в Новое время, где вопрос познания природы становится ключевым. Горфункель пишет: «Под натурфилософией мыслители XVI в. (сами именовавшие себя «натуральными философами») понимали не только предмет своего исследования, философию природы, но и естественный, «натуральный» подход к познанию законов¹⁹ мироустройства, противостоящий как книжному знанию схоластики, так и теологическим построениям. Натурфилософия, явившись высшим результатом философской эволюции эпохи Возрождения, исчерпывает специфическое содержание философской мысли этой эпохи и уступает место философии нового времени...»²⁰ Исследование природы, необычайно заострившееся в эпоху Ренессанса, также имеет два смысловых вектора: с одной стороны, его устремленность целит в самого Бога, ведь природа – это книга, содержащая божественные письма²¹; с другой – в человека, который, по аналогии с греческой формулой, мыслится как микрокосм, или малое подобие. Так выстраивается ключевая схема: природа – человек – Бог. Человек здесь находится на своем месте – в центре, ибо длани его раскинуты в противоположные стороны: физическая часть его коренится в природе, и вместе с ней он текуч, изменчив и смертен; духовная же часть держится за Творца, и подобно последнему человек бессмертен, истинен и благ. Это – суть антропоцентризма, буквальная его

¹⁷ Бычков В.В. Эстетика. М., 2008. С. 37.

¹⁸ Имеется в виду тварный мир.

¹⁹ Конечно, о «законах» в строгом смысле говорить не приходится. Скорее, речь здесь идет о «принципах».

²⁰ Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. М., 1980. С. 12.

²¹ К примеру, вспомним учение Бонавентуры о вещах как знаках Бога. См.: Жильсон Э. Философия в средние века. М., 2010. С. 334.

схематизация. Через двойную аналогию, направленную в противоположные стороны, мы замыкаем все, что есть, на человеке. Его фигура включает в себя весь Мир.

Подобие само по себе – краеугольный термин, как видно из вышеозначенного. Заслуга в детальном анализе этого понятия в свете философии Возрождения принадлежит Мишелю Фуко. Обратимся к тексту «Слов и вещей»: «Вплоть до конца XVI столетия категория сходства играла конструктивную роль в знании в рамках западной культуры. Именно она в значительной степени определяла толкование и интерпретацию текстов; организовывала игру символов, делая возможным познание вещей, видимых и невидимых, управляла искусством их представления»²². Фуко выделяет следующие фигуры сходства: пригнанность (*convenientia*)²³, соперничество (*aemulatio*)²⁴, аналогия²⁵ и симпатия²⁶. Рассмотрим эти фигуры относительно человека.

По мысли Фуко, «мир – это всеобщая пригнанность вещей»²⁷, то есть пространственное сходство, исходя из которого каждое связано с каждым. Выделив человека как центр, через пригнанность мы открываем бесконечное разнообразие вещей в обоих направлениях – к природе и к Богу: «...в воде и на поверхности земли столько же существ, сколько и на небе, и одни соответствуют другим. Наконец, во всем творении столько существ, сколько их можно найти содержащимися высшим образом в боге, «Сеятеле Существования, Мощи, Познания и Любви»²⁸. В пространственной пригнанности все творение, проходя через человека, связывается в единое целое, и связь эта распространяется вплоть до Творца.

Далее, соперничество предстает в образе зеркала и «является чем-то вроде естественного удвоения вещей»²⁹. Вещи соперничают, противостоят друг другу в смысле некой «переклички»³⁰, сообщения, исходящего из их (вещей) противоположности. Это сложное сходство, основанное на соединении разомкнутого. Именно из этой фигуры можно понять противопоставление – и вместе с тем сближение, подобие – микрокосма и макрокосма. Человек смотрит в небо, человек

²² Фуко М. Слова и вещи. М., 1977. С.54.

²³ Там же. С. 55.

²⁴ Там же. С. 56.

²⁵ Там же. С. 58.

²⁶ Там же. С. 60.

²⁷ Там же. С. 55.

²⁸ Там же. С. 56.

²⁹ Там же. С. 57.

³⁰ Там же. С. 56.

противопоставлен небу, но человек и подобен небу. Человек и небо отражают друг друга. Пространство здесь преодолевается.

Аналогия совмещает в себе черты пригнанности и соперничества: «Подобно соперничеству, аналогия обеспечивает удивительное столкновение сходств в пространстве; однако она говорит, подобно пригнанности, о взаимной пригонке вещей, их связях и соединениях»³¹. Так, аналогия становится поистине всемогущей: ей подвластны любые отождествления, что делает ее незаменимым инструментом исследователя. Действительно, значение аналогии в инструментарии философа трудно переоценить. Объединяя уже рассмотренные фигуры, аналогия находит свой центр там же: «Посредством аналогии могут сближаться любые фигуры мира. Тем не менее в этом изборожденном во всех направлениях пространстве существует особая точка. Она насыщена аналогиями (причем каждая из них может найти здесь одну из своих точек опоры), и, проходя через нее, отношения обращаются, не изменяясь. Эта точка – человек; он находится в пропорциональном соотношении с небом, как и с животными и растениями, как и с землей, металлами, сталактитами или бурями»³². Пропуская через себя весь мир, человек отражает, обращает структуру подобия. В нем происходит преломление света, и от него лучи распространяются во все условные концы безусловно бесконечного Мира. Сквозь него Творец сообщается с тварью, сквозь него природа в мельчайших своих проявлениях уподобляется Творцу. Человек – корень аналогии, а вместе с тем пригнанности и соперничества.

Наконец, симпатия – самая странная, неопределенная фигура: «Здесь никакой путь не предопределен заранее, никакое расстояние не предположено, никакая последовательность не предписана. Симпатия свободно действует в глубинах мира»³³. Но симпатия не являлась бы фигурой, если бы ее неопределенность была абсолютна. Несмотря на крайнюю сложность, эту фигуру можно описать так: симпатия – это само действие отождествления, сама сила Тождества. Именно через силу, через способность выводит Фуко эту последнюю фигуру: «...симпатия обладает опасной способностью уподоблять, отождествлять вещи, смешивать их индивидуальности, делая их, таким образом, чуждыми тем вещам, какими они были»³⁴. Симпатия как бы сжимает, сворачивает – если вспомнить Николая Кузанского – весь Мир в единое целое, точку, неразличимое, неразложимое и недифференцируемое Нечто, или Оно Само, или,

³¹ Там же. С. 58.

³² Там же. С. 59.

³³ Там же. С. 60.

³⁴ Там же. С. 61.

попросту, Все – одинаково максимальное и минимальное в своей бесконечности и абсолютной простоте.³⁵

Но мир множествен, вещи в нем различимы. Это – действие равновесия, порожденное парной для симпатии фигурой – антипатией: «Антипатия сохраняет вещи в их изоляции друг от друга и препятствует их уподоблению; она замыкает каждый вид в его стойком отличии и в его стремлении к самосохранению...»³⁶ Фигура симпатии/антипатии, необходима берущаяся в этой эмпедокловой двойственности, натягивает векторы сближения и отдаления до предела. Так Мир сохраняется, не распадаясь на части и не сливаясь воедино. Так как эта фигура надстраивается над предыдущими, поглощая их, а сама категория подобия исчерпывается всеми приведенными фигурами, центр остается неизменным – это человек, ими микрокосм.

Описание центра, точки схождения подобий можно найти в том же месте. О микрокосме Фуко пишет следующее: «Фактически в эпистемологической конфигурации этой эпохи оно [понятие микрокосма] выполняет одну, или, скорее, две совершенно определенные функции. В качестве *категории мышления* оно применяет ко всем сферам природы игру повторяемых сходств; гарантирует исследованию, что каждая вещь найдет при более широком охвате свое зеркало и свое макрокосмическое подтверждение; с другой стороны, оно утверждает, что видимый порядок самых высоких сфер отразится в более мрачных глубинах земли»³⁷. Микрокосм сплетает подобия, охватывая таким образом все, что есть. В ренессансном антропоцентризме Творец и творение, Бог и природа обретают истинное сходство.

В изначальной схеме «природа-человек-Бог» мы рассмотрели первое (как натурфилософию) и второе (как антропоцентризм). Бог, как видно, остается терминологически нефиксированным. Однако эту трудность легко преодолеть, воззвав все к тому же подобию: сплетая в центральной точке все грани Мира, взаимно отражая природу и Бога, человек тем самым отождествляет первое со вторым. Из такого синтеза рождается пантеизм³⁸. Обратимся к Горфункелю: «Философская мысль Возрождения создает новую, пантеистическую в своей главенствующей тенденции картину мира, тяготея к отрицанию божественного творения, к отождествлению бога и природы, к

³⁵ Николай Кузанский. Об ученом незнании. М., 2011. С. 15.

³⁶ Фуко М. Слова и вещи. С.61.

³⁷ Там же. С. 67.

³⁸ Не имея возможности обсуждать здесь этот самый сложный термин, поясним только, что речь идет об отождествлении Бога и природы.

обоожествлению природы и человека»³⁹. Отныне игра тождества охватывает все члены уравнения.

ВОЗРОЖДЕНИЕ КАК РОЖДЕНИЕ АВТОРА

Теперь, вслед за выяснением центральной для мышления Ренессанса роли человека, нам необходимо рассмотреть другую, смежную категорию – автора.

В работе «Смерть автора» Ролан Барт пишет: «Фигура автора принадлежит новому времени; по-видимому, она формировалась нашим обществом по мере того, как с окончанием средних веков это общество стало открывать для себя (благодаря английскому эмпиризму, французскому рационализму и принципу личной веры, утвержденному Реформацией) достоинство индивида, или, выражаясь более высоким слогом, «человеческой личности»⁴⁰. Хронология здесь не совсем верна. Как мы увидели, «достоинство индивида и человеческой личности» было характерно – и в высшей степени – для Ренессанса. Но само это «достоинство» – не более чем изящное слово, не могущее быть теоретическим индикатором, тем более условием того или иного построения. Нам необходимо пойти дальше.

Выяснить условия «рождения» автора можно двумя способами – негативно и позитивно. Следуя первому пути, рассмотрим, почему автор не «родился» в Античность и Средние века. В этом нам поможет понимание истины⁴¹, различной для рассматриваемых эпох. У греков истина – это несокрытость, явленность сущего. Об этом пишет Хайдеггер: «Допущение бытия – сущее именно как сущее, которое является таковым, – означает: подойти к простоте простого (открытому открытость), в которой находится всякое сущее и которая равным образом несет его в себе. Западноевропейское мышление понимало сначала это открытое как *τα ἀλήθεια*»⁴². Алетейя – несокрытое, являющее, показывающее себя присутствию.⁴³ Отсюда не какая-то внеположная инстанция (речь об авторе) показывает то, что есть. То, что есть, собственно и есть уже только потому, что оно само себя показывает, являет,

³⁹ Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. С. 10.

⁴⁰ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 385.

⁴¹ Если автор – это тот, кто гарантирует истинность в пространстве им творимого и выражаемого.

⁴² Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М., 1991. С. 17.

⁴³ Хотя и средневековое *revelatio* тоже можно трактовать как несокрытость – потому и «Откровение». Разница между античным и средневековым видением этого понятия в том, что в первом случае требуется выступление в несокрытость, то есть определенное усилие, тогда как во втором несокрытость изначальна, она уже есть помимо всякого присутствия и тем самым не требует встречного движения, требуя движение понимания.

демонстрирует. То, что есть, сказывается о себе самом. Поэтому в Античном мире авторская инстанция (в указанном смысле) появиться не могла: автору нечего выражать, ибо все выражает само себя; он не творит, ибо все уже есть – идет ли речь об истине как предданном мифе (Гомер), об истине как предданной идее (Платон) etc.

Истина в Средние века – это истина Писания. Здесь невозможность автора самоочевидна: автор один, и это – Бог. Пишущий, комментирующий, компилирующий ничего не создает, ведь все, что есть, уже создано – и не им.

Таким образом, ни в Античность, ни в Средние века гипотетическому автору невозможно было сомкнуть текст в некой точке «Я»: «Я, Платон, говорю...» или «Я, Боэций, утверждаю...» Впервые слово «Я», действительно артикулированное автором, прозвучало именно в эпоху Возрождения, точнее говоря, на самой заре этой эпохи. Как наиболее яркие примеры центрирующего авторского «Я» мы рассмотрим Данте и Петрарку.

Уже в «Новой жизни» голос автора гремит во всю мощь. На первой же странице Данте пишет: «Под этим заглавием я нахожу записанные слова, которые я намереваюсь передать в этой книжице, если и не все, то, по крайней мере, смысл их»⁴⁴. Автор выходит из тени; он называет себя и делает это уверенно. Как строится данное произведение? Главы представляют собой небольшие выписки из личной истории, фрагменты воспоминаний, как правило сопровождаемые сонетами. Вслед за сонетом идет пояснение, к примеру: «Этот сонет делится на две части: в первой я приветствую и прошу ответа; во второй – указываю, на что надлежит ответить»⁴⁵. Это – комментарий, но комментарий на самого себя, иначе говоря – самокомментарий. Этим автор утверждает: я – и никто другой – создатель предлагаемого текста; следовательно, я – и никто другой – знает, что именно означает этот текст; и именно я предоставляю свое понимание своего же текста, которое читатель обязан принять как единственно верное. Подобное выглядело бы смешным в Античность и смертельно опасным в Средние века. У Данте, эти Средние века венчающего, оно являет силу и мощь поистине нового рождения – авторской инстанции⁴⁶.

⁴⁴ Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия. М., 1967. С. 19.

⁴⁵ Там же. С. 22.

⁴⁶ Говоря об «инстанции автора» мы, разумеется, не имеем в виду юридический аспект вопроса. Оный, по мысли Фуко, окончательно оформляется лишь к концу XVIII – началу XIX века. См.: Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996. С. 23. Здесь же имеется в виду другая, сугубо понятийная трактовка вопроса, тем же Фуко и в том же месте обозначенная как «функция-автор». То есть тот надтекстовый принцип, который – исходя из абсолютной творческой потенции – формирует,

Итак, автор – тот, кто впервые замыкает произведение на самом себе. Он же – хозяин своего произведения, его единственный и непререкаемый принцип центрации, упорядоченности, гарант истинности, а вместе с тем и ответчик.

Далее – и в еще большей степени – автор выпрямляется в произведениях Петрарки. Последний не просто властвует над своим текстом, постоянно устанавливая себя самого как его творца и единовластного господина, он распространяет принцип авторства на всю свою творческую биографию. И прежде всего это касается многочисленных и дошедших до нас писем Петрарки, которые и ткут в наших умах образ поэта и мыслителя. Ткут? Вернее сказать, ткет – он сам, посредством своих писем, автором которых является и об авторе которых, то есть о себе самом, в них говорит. Слава Петрарки-автора – это слава, созданная, буквально написанная им самим. Так, говорить и о себе, и о собственной славе становится вдруг делом вполне обыкновенным: «...не все сходно чувствуют, не все одинаково меня любят, да и как мне всем понравится, когда я всегда старался нравиться немногим?»⁴⁷ Данте говорил о себе, но самого себя превращал в художественную фигуру. Петрарка говорит о себе напрямую, без околичностей. «Первая забота пишущего – смотреть, кому пишешь; тогда сразу понятно и что, и как писать»⁴⁸ - Петрарка знал, кому пишет – а писал он не иначе как потомкам, оттого и писал соответственно, и необходимо вслед за Библихиным признать за поэтом «соединение мысли, писательства и жизни в цельном образе»⁴⁹.

Автор окончательно рождается тогда, когда начинает созидать себя как автора: «Новизна Петрарки в том, что трудом всей жизни он, художник, создал свой собственный образ, в котором была человеческая полнота...»⁵⁰ Этот образ, как видно, также создается в пространстве текста. Инструментами здесь выступают и, собственно, повествование, и самокомментарий, и последующая редакция, подчиняющая ответ его, образа, воле самого автора. Пишущий начинает созидать не только текст, но и себя, этот текст пишущего.

Рождение автора – это сокрушительный удар по преклонению перед авторитетом, бичующим средневековую ученость. Рожденный заявляет естественные права не только на свой текст, то есть на сказанное им, но и на самого себя, освобождаясь в этом

конструирует и центрирует текст, выступая по отношению к нему как бы всемогущим Творцом.

⁴⁷ *Петрарка Ф.* Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 50.

⁴⁸ Там же. С. 52.

⁴⁹ Там же. С. 50.

⁵⁰ Там же. С. 8.

акте от власти всякой догматики. Отныне никакие репрессии и никакая реакция не смогут сломить, умалить этого усилия, дающегося пусть ценой страданий, пусть ценой самой смерти. Автор побеждает авторитет внеположный, устанавливая себя самого как авторитет. В этом смысле неверны слова Рассела, который писал, что ренессансные мыслители всего лишь «заменяли авторитет Церкви авторитетом Античности»⁵¹. При всем благоговении перед греками, своеволие и свободомыслие авторов, подобных Петрарке, не знало и не хотело знать внеположной инстанции: «Полемизируя против культа авторитета в схоластической философии, Петрарка подчеркивает, что он выступает «не против Аристотеля... а против глупых аристотеликов». «Самого же Аристотеля я полагаю величайшим из людей, но – человеком»⁵². Человеком – таким же, как и сам автор, а значит – равнозначным. Личность, вставшая с колен и выпрямившаяся в полный рост, не подкреплена ничем, кроме самой себя: «В данной истории существенно то, что это – совершенно личные переживания человека, который ищет свой путь и находит его, не задумываясь о путях, сколь бы различными они ни были, которыми шли его современники»⁵³ - пишет о Петрарке Жильсон.

Итак, автор как основа существования и принцип организации текста, в том числе и *текста собственного существования*, возникает именно в эпоху Ренессанса. По отношению к выведенному ранее антропоцентризму авторская инстанция являет собой второй узловой уровень: если в предыдущем сходились все вещи Мира, то в этом сходятся все вещи Текста; если предыдущий – Человек – замыкал на себе сам Мир, то этот – Автор – замыкает на себе сам Текст. Так появляется новая схема: Мир⁵⁴-Человек/Автор-Текст, сообщающийся по тому же принципу, что и предыдущая (природа-человек-Бог). Магистральные линии сходятся вновь, формируя парадоксальный образ эпохи.

Именно в этом пространстве разворачивалось событие жизни и творчества Джордано Бруно.

2. ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭНТУЗИАЗМ

«Думая о Боге, надо по возможности в простейшем понятии охватывать противоположности, опережая их в предшествующем им единстве; скажем, различие и нераздельность в божественном нужно мыслить не как два противоречащих

⁵¹ Рассел Б. История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от Античности до наших дней: В трех книгах. С. 597.

⁵² Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. С. 25.

⁵³ Жильсон Э. Философия в средние века. С. 546.

⁵⁴ В который, как мы отмечали, изначально включен и Творец.

качества, а в предшествующем им простейшем принципе, где различие есть не что иное что, как нераздельность»⁵⁵.

ФОРМА И СТРУКТУРА

В ситуации всеобщего подобия, в переключке тождественного все говорит со всем. Каждое сказывается о чем-то ином – и уже поэтому говорит о самом себе; иное возвещает каждое, разумея собственное существо. Диалогическая форма здесь не случайна. Художественно отражая переключку вещей в игре подобия, диалог также борется с призраками схоластических идолов: «Отказавшись от непререкаемого догматизма схоластического мышления зрелого Средневековья, гуманисты с упоением погружаются в стихию многоуровневого диалога, обсуждения и рассмотрения всех и всяческих точек зрения...»⁵⁶ Многоуровневость диалога ясна: перекликаются вещи, сообразно им перекликаются художественные образы, многоголосью вторят выведенные в произведениях персонажи. Мир сплетается с текстом, одно понимается через другое.

Диалог побеждает всякий авторитет, держащийся на слепой вере, и в этом – отличительная особенность этого жанра в литературе Ренессанса. Античный диалог, а именно диалог платонический, всегда имеет узел, точку концентрации истины. Это – Сократ. Лишь ему дозволено быть глашатаем несокрытости, явленности, лишь ему открывается то, что есть. Возрождение порывает с подобным центризмом. По примеру множественности в игре подобия, точки зрения, углы и перспективы в диалоге Ренессанса принципиально различны, множественны. Все говорит, все имеет право голоса, ничто не более чем нечто иное.

Бруно продолжает эту традицию. Здесь нет правых и виноватых, глупцов и мудрецов. Говорит каждый, и каждый – в меру того, что он говорит – вносит свой вклад в общее дело, сплетая ткань художественного размышления.

Именно художественного: философия здесь напрочь порывает с фиксированной терминологией, с правилами и порядками схоластических построений. Автор вооружается образами, символами и фигурами. На службу мышлению он ставит поэзию. Отсюда рождается структура: диалог, в центре которого – стихи, чаще всего сочиненные самим Ноланцем; далее следует комментарий к стихам, часто с помощью удвоения – перехода на другой, символический уровень, где на передний план выступают практически осязаемые изображения – в литературный текст вписывается

⁵⁵ Николай Кузанский. Об ученом незнании. С. 39.

⁵⁶ Бычков В.В. Эстетика. С. 38.

живопись. Так, трактовка поэзии отсылает к художественным образам, те возвращают трактовку обратно – в ведомство поэзии. Перекликаются не только участники диалога. Перекликаются художественные формы, о которых в диалоге идет речь.

«О героическом энтузиазме» - торжество комментария, который здесь поистине всесилен. Комментируются изображения. Комментируются символы и образы. Комментируются сонеты, сочиненные Ноланцем. Комментируются стихи поэта Луиджи Тансилло, выведенного в качестве действующего лица. Комментируется «Песнь Песней» Соломона⁵⁷. И в завершении – комментируется сам комментарий: Бруно заканчивает произведение развернутым размышлением, где вновь, уже на новом уровне, надстроенном над проведенной ранее работой мысли, разбирает по пунктам все вышесказанное. Этот комментарий на комментарий замыкает текст на самом себе, завершая монолитную цельность: точки соединены, линии сплетены. Мысль рукоплещет собственной динамике.

Импульс, исходящий из творчества Петрарки, здесь находит свое высшее развитие. Автор не стесняется говорить от своего имени. Более того, он изначально центрирует текст на самом себе, объявляя об этом в том же пространстве текста: «Впрочем, пусть всякий желающий думает так, как ему заблагорассудится, ибо в конце концов, вольно или невольно, но по справедливости, поэму мою всякий должен будет понимать и определять так, как ее понимаю и определяю я, а не наоборот: не я должен понимать и определять, как это делает он...»⁵⁸ Автор не просто обозначает собственные права, не просто устанавливает свои порядки, он напрямую вступает в диалог с читателем, из глубины текста указывая на него пальцем. Так он (автор) фиксирует самого себя: читатель видит его и в то же время осознает, что сам им видим. Текст имеет глаза, и они не знают сна – пока текст читаем, читающий находится под неустанным присмотром автора. Вот она, вершина индивидуации: «...эти песни имеют свое наименование, свой порядок и модус, которые никто не может лучше изъяснить и растолковать, чем я сам, если только я не отсутствую»⁵⁹. И это – не пустые слова и не ирония. Это – установка, если не условие, предпосылаемое тем, чей плотью ткется ткань этого текста, чьей кровью выводятся символы и знаки. Здесь и теперь, на этих самых страницах, разворачивается *событие* мысли не кого-нибудь, а именно Джордано Бруно, Ноланца, изгоя и странника, мученика и героя. Он смотрит из-за строк. Он

⁵⁷ Бруно Дж. О героическом энтузиазме. М., 1953. С. 21.

⁵⁸ Там же. С. 22.

⁵⁹ Там же.

пишет сам, пишет *себя* и пишет о себе – не просто так участники бесед всякий раз вспоминают некоего Ноланца, который – вот и очередной оборот – из предмета обсуждения становится их, участников, создателем, и тут же – наоборот, из создателя, автора – собственным героем, неуловимым, но всегда присутствующим где-то рядом.

Бруно играет с читателем, как и Мир, сообщаясь, играет сам с собой, как и Текст играет с миром. И если так, мы включимся в эту игру, коль скоро и правила уже установлены. Если Автор жонглирует символами, мы пустимся вслед за ними. Если Автор рисует миф, то и мы нырнем в топос этого изображения.

СИМВОЛЫ И ФИГУРЫ

Энтузиаст неистов и неутомим. Ему не сомкнуть глаз: что-то невыразимое, бьющееся внутри влечет его в неведомый путь. Что это за маяк? Как может действовать он, сметая всякое сопротивление, оставаясь незримым, призрачным, невыразимым?

Еще греки отметили любопытный парадокс познания: чтобы что-то узнавать, надо уже как-то это знать, иначе мысль попросту не сдвинется с места. Энтузиаст же не знает покоя – движение есть его стихия. Значит, в нем самом уже кипит работа некоего двигателя, остающегося одновременно и тайным, и явным.

Сила притяжения – это любовь⁶⁰. И энтузиазм, толкающий искателя вперед, в этой силе сродни любви. Но всякая ли любовь может называться энтузиазмом? Плотское влечение, воспламеняемое петраркистами, физическая страсть к конкретному эмпирическому объекту тянет духовидца вниз, в лоно косной материи. Движения души постепенно смиряют свой бег. Им на смену приходит шабаш желаний, демонический хоровод, рассеивающий всякое единство, разбивающий цельность, организованную вокруг духа, на мириады осколков. Их природа – грубая плоть, где все течет и изменяется, где все есть иное и ничто не остается прежним. Голос смолкает, ибо уже некому говорить.

Энтузиаст устремлен в обратном направлении, он отвергает страсти тела.⁶¹ Из тех осколков, которые уже пребывают в нем, тех, что играют сомнением и смутой, он стремится собрать иной конструкт, центрирующий работу мысли и влечение души. Любовь энтузиаста имеет платонический, иначе говоря – идеальный характер. Не материя влечет его. За ней, за ее хаотической пляской жаждет видеть он самое истину.

Цель, одновременно далекая и близкая, представляется ему в виде горы. Она стоит перед ним во всем величии, попирая небо, и свет струится по ее очертаниям:

⁶⁰ Аналогична ей выведенная ранее симпатия.

⁶¹ Бруно Дж. О героическом энтузиазме. С. 28.

Я увидел, едва глаза возвел,
Что свет планеты, всюду путеводной,
Уже на плечи горные сошел.⁶²

Любовь, кипящая внутри, не знает ошибки: гора манит сердце, в самое себя. Сердце имеет вид Парнаса⁶³, и этот вид воспламеняет любовное влечение: «На этой горе вспыхивает страсть, от этих красот зарождается энтузиазм...»⁶⁴ Энтузиаст в смятении: демон раздвоения преследует его по пятам. Гора отражается в сердце, сердце всматривается в гору. Да и сами они расколоты: как Парнас имеет две вершины, так и сердце ведомо двумя страстями, вызывающими как любовь, так и ненависть.⁶⁵ В этой невыносимой разорванности от энтузиаста ускользает все, казавшееся столь близким. Путь к вершине прегражден:

И вот, внизу крутого косогора,
Проворная и вьющаяся рысь,
Вся в ярких пятнах пестрого узора.
Она, кружа, мне преграждала высь,
И я не раз на крутизне опасной
Возвратным следом помышлял спастись.⁶⁶

Рысь, эта страшная сердечная смута, отстраняет его от цели. Но она не властна над силой любви: сердцу уж не успокоиться, ведь оно уже знает то, что пытается узнать.

В смятении он ищет опору. Ее находит он внутри себя, точно некоего кормчего, ведущего судно сквозь непроходимый туман: «Капитан этот есть человеческая воля, которая находится в недрах души, управляя при помощи маленького руля разума страстями некоторых внутренних сил, против воли природных порывов буйства»⁶⁷.

Внутренние силы расколоты: одна воля все норовит свернуть назад, навек забыв о желанной цели; другая же ведет, как рулевой, вперед, к вершинам неизведанного, сквозь дебри затуманенной глуши.

лекий маяк горных пиков – и одновременно с тем зеркальные просторы внутренних вершин, что выводят карту

⁶² Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия. С. 77.

⁶³ Бруно Дж. О героическом энтузиазме. С. 33.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия. С. 78.

⁶⁷ Бруно Дж. О героическом энтузиазме. С. 34.

странствий, дублируя внешнюю топографию. Ведомый волей-капитаном, энтузиаст удерживает внутренний взгляд, который только и способен вывести ищущего из перипетий внешней множественности.

Как сообщаются эти миры – внешний и внутренний? Что позволяет сердцу считать пространство, лежащее вне его? Требуется сила, могущая сплести, сплавлять столь разные измерения. Подобной силой обладает лишь один элемент – огонь. Подобно тому, как сплавляются вещества и металлы, он способен до неразличимости сливать любящего и объект любви – посредством самой любви как интенсивного акта. И акт любви – это огонь, который удерживает противоположное; акт, где субъектно-объектные связи нарушаются, сливая крайности в сплошную амальгаму.⁶⁸

Совершая свой акт, огонь приносит цель – истинный Рай⁶⁹ – в самое сердце энтузиаста, вместе с тем позволяя последнему двигаться вовне. Движение и разворачивается лишь в пространстве этого единого акта, то есть в самом огне, ведь только он «способен превратить все остальные простые и составные элементы в себя самого»⁷⁰. Движение энтузиаста – это движение огня. Его стихия – слияние. Так, слившись с Раем, неся отныне Рай в самом себе, энтузиаст обретает судьбу.

Но как понять эту судьбу? Есть два пути. С одной стороны, судьба означает злой рок, что ломит волю, кнут внешних обстоятельств, в зависимость к которым попадает субъект. Его движения бессмысленны, ибо уже не он – тот, кто двигается, но он тот, кто движем. Здесь нет любви, страстей и воли. Сила рока размывает внутренние силы до неразличимости. С другой стороны, судьба – это гармония, всеобщая и вселенская. Все движется именно так, как движется, и иначе двигаться не может. В таком случае, согласие с судьбой – удел того, кто жаждет высшей цели.⁷¹ Как видно, и судьба раздваивается, в зависимости от того, в какой перспективе на нее посмотреть. Так, обе характеристики подразумеваются в общем ее значении: «Судьба есть не что иное, как фатальное расположение и порядок событий, коим любовь подчинена в своей

⁶⁸ Единство, по Гераклиту, возникает из огня и вновь исходит в огонь попеременно. [Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 2009. С. 341.]

⁶⁹ Бруно Дж. О героическом энтузиазме. С. 34.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ «Целью же разумных существ является повиновение разуму и закону древнейшего Града и устройства» - пишет Марк Аврелий. [Эпиктет. В чем наше благо? Афоризмы / Эпиктет. Наедине с собой // Марк Аврелий. М., 2011. С. 171.] Иначе говоря, повиновение судьбе и вселенской гармонии.

участи»⁷². Но в своей участи любовь подчинена слиянию любящего и объекта любви. И в этом смысле судьба определяет порядок, тот путь, которым ищущий достигает искомого, навек сливаясь с ним в единое целое. Судьба – движение огня, сам акт слияния в любви. Судьба обретается в событии.

Истинно любящий отбрасывает рок, обретая гармонию. Таким образом, противоположное смыкается в единстве. Вслед за субъектом и объектом, которым предстоит слиться вместе, вслед за двойственностью судьбы, которая должна быть преодолена в гармонии, на сцену выходит тень любви – ревность, тем самым образуя новую пару противоположностей. Ревность рыщет рысью, свирепая во гневе, она преследует любовь по пятам. Ослепленная, норовит погасить всякий огонь, свести всякий акт к Ничто. Будучи тенью, она не может существовать без изначального света, но вместе с тем всякий свет ей ненавистен. Она возникает из самого стремления любящего к любимому⁷³, но своим присутствием норовит погубить любое стремление как таковое. Ревность – это угроза любви: «...своим родством, дружбой и значением ревность потрясает и отравляет все то, что есть красивого и хорошего в любви»⁷⁴. И более того: «...Ревность иной раз есть не только смерть и разрушение любящего, но часто убивает самую любовь...»⁷⁵ Отсюда ясно, что главная задача энтузиаста, стремящегося к слитию со своим объектом, заключается в умалении ревности до полного ее исчезновения. Если правильно, что ревность коренится в низменных страстях, только еще большее стремление, еще более сильный акт, мощный пожар могут победить эту чуму. Вот что пишет Ноланец:

Взор – госпожи моей стрела и лук –
Рази быстрее, ранения удвой,
Раз так прельщен я пыткой моею!⁷⁶

Любовь, принимающая решающий бой со своей тенью – ревностью, это настоящая пытка. Единственный способ победить – довести акт до конца, дойти до крайней интенсивности, удвоить ранения. Раны любви, разрываемые стремлением, способны одолеть ревность. Победа над тенью любви – в самой любви.

Именно в акте любви энтузиаст встречает пары противоположностей, и именно в акте любви он стремиться преодолеть их. Коль скоро акт любви – это огонь, то

⁷² Бруно Дж. О героическом энтузиазме. С. 35.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Там же. С. 36.

⁷⁵ Там же. С. 37.

⁷⁶ Там же. С. 36.

сплавлять, сливать, сплетать – вот движение этого акта. Препяды на пути устраняются самим движением: «...всякое противоречие разрешается дружбой противоположностей, либо в итоге победы одной из них, либо в итоге гармонии и взаимных уступок, либо же в итоге какого-нибудь иного превращения; всякий спор сводится к согласию, всякое многообразие – к единству...»⁷⁷ Единство – вот итог описанного акта.

Итак, это схема движения героического энтузиазма. Любящий⁷⁸ находится в изначальной раздвоенности. Он открывает в своем сердце цель – Рай, которая аналогична цели внешней, Парнасу, вершине, близкой и далекой одновременно. Так цель раздваивается сама в себе, из изначальной двойственности порождая множественность. Это деление исходит из самого акта любви и формирует пары противоположностей: к внешнему и внутреннему, к известной и в то же время неизвестной цели добавляются субъект и объект, судьба и рок, любовь и ревность. Исходя из акта, в круговращении огня, который и есть любовь, эти противоположности должны замкнуться на самих себе, синтезируясь в окончательное единство – акт разделяющий и акт соединяющий, который в себе – един, ибо все есть одно.

Круговое движение души энтузиаста в нем самом совершает усилие любви, понимания и слияния. Исходя из множества в себе, в себе же он приходит к единству. Огонь его стремления сплавляет все барьеры, и от самого себя сквозь пепел трансформаций энтузиаст приходит к себе самому. Круг замкнулся.

Но голая схема – ничто без плоти конкретной ситуации. Мы следуем за Ноланцем, который надстраивает новый уровень трактовки. Из поля символов/фигур мы попадаем в миф.

АКТЕОН И ДИАНА

Шагом бесцельным бредя по ему незнакомой дубраве,

⁷⁹

Влекомый неизведанным порывом, он движется в пространстве леса. Царство природы переливается красками, соцветиями и мелодиями. Это место манит, но оно незнакомо. Оно таинственно, но в то же время известно.

Перед нами – Актеон, охотник, потомок Кадма. Понятно, почему и незнакомый лес представляется ему близким – по роду деятельности Актеон буквально слит с

⁷⁷ Там же. С. 202.

⁷⁸ Здесь «любящий» и «энтузиаст» - синонимы.

⁷⁹ Овидий. *Метаморфозы*. СПб., 2007. С. 59.

природой, его движения очерчены ее пунктиром, разметка естественный условий определяет круг его действий, направление стремлений. Актеон знает природу, последняя знает Актеона. Но вместе с тем поступь его неуверенна.

Средь чащи леса юный Актеон
Своих борзых и гончих псов спускает,
И их по следу зверя посылает,
И мчится сам по смутным тропам он.⁸⁰

Вот две трактовки мифа, и отличия сразу бросаются в глаза. Что делает охотник? Бесцельно слоняется в дубраве, повинуюсь вольной поступи своих ног, или, напротив, имеет четкую цель, сознательно выходя на охоту? «В легенде Актеон показан бредущим наугад, отнюдь не рассчитывая *обнаружить* Диану. Или же бредущим наугад с *осознанным намерением застать ее врасплох*. И в том, и в другом случае *бредет* именно Актеон, это он продвигается в пространстве, он приходит на место, где Диана уже начала купаться, когда внезапно появляется зритель. И так, Актеон исследует пространство, в котором Диана успела разместиться в том или ином положении»⁸¹. Следуя древнему парадоксу, он знает и одновременно не знает, чего ищет.

Охотник исследует. Раскинутые вширь пространства природы – естественные условия его исследовательской работы. Разум его рыскает по чащам: «Актеон означает интеллект, намеревающийся охотиться за божественной мудростью, за восприятием божественной красоты»⁸². Божество – его цель, но может ли он быть уверен, что здесь и сейчас встретит это божество? Возможно, здесь работает сила притяжения, одновременно скрытая и явная для субъекта? «Актеон и в самом деле бредил, потому что *знал, что бредит*»⁸³. Но как возможно и знать, и бредить? Парадокс вновь упирается в самого себя.

По мысли Клоссовски, Диана *сама* жаждет быть увиденной, открыться взгляду юного охотника.⁸⁴ Вот она – алетейя, несокрытая истина, которая выступает навстречу выступающему присутствию, открывается ему, позволяет видеть себя тому, кто также видим ею. Игра истины и искателя истины – это встречное движение, обусловленное жадной обоих. Коль скоро истина есть, *она должна* быть видима, открыта. Коль скоро

⁸⁰ Бруно Дж. О героическом энтузиазме. С. 66.

⁸¹ Клоссовски П. Диана и Бафомет. СПб. 2011. С. 46.

⁸² Бруно Дж. О героическом энтузиазме. С. 66.

⁸³ Клоссовски П. Диана и Бафомет. С. 29.

⁸⁴ Там же. С. 34.

истина есть, *ее должны* видеть и открывать. Этой игрой обусловлена мифологическая картина: все не случайно – Актеон ищет, чтобы видеть, ибо то, что должно быть увидено, двигает его поиск в направлении себя. Уже здесь, в самом начале пути, пока еще не случилась встреча, не произошло событие, нельзя разделить ищущего и искомое. Они слиты еще до самого акта слития; «...любовь движет и толкает интеллект на то, чтобы он ей предшествовал в качестве светильника»⁸⁵ - любовь может что-то указывать интеллекту, только предшествуя ему, но указывает она именно предшествовать. Парадокс кружится вокруг своей оси.

Но посмотрим, что произойдет дальше. Охотник боязливо раздвигает кущи – его взгляд упирается в лик божества:

Но хоть и тесно кругом ее нимф толпа обступила,
Боком, однако ж, она обратилась, назад отвернула
Лик; хотела сперва схватить свои быстрые стрелы,
Но почерпнула воды, что была под рукой, и мужское
Ею лицо обдала и, кропя ему влагой возмездья
Кудри, добавила так, предрекая грядущее горе:
«Ныне рассказывай, как ты меня без покрова увидел,
Ежели сможешь о том рассказать!»⁸⁶

Ирония богини беспощадна: превращение уже состоялось. Юный охотник, орошенный влагой, становится оленем. Суть метаморфозы в том, что Актеон становится тем, на кого сам привык охотиться – зверем, то есть обращается в нечто противоположное. Ищущий вдруг превращается в искомое.

Природа Дианы – в самой *природе*. Будучи богиней-охотницей, она символизирует естественный мир, населенный растениями и животными, и в каждом из них, даже самом малом и невзрачном, присутствует что-то божественное. Диана не стала убивать Актеона, так и не вынула из колчана стрелу. Вместо этого она превратила охотника в животное – часть природы, которая, в свою очередь, часть богини. Мы двигаемся по цепочке тождеств: Диана превращает Актеона *в саму себя*. «Не смотри на Артемиду лицом к лицу: под ее взглядом ты исчезнешь»⁸⁷. Ты исчезнешь именно как *ты* сам.

⁸⁵ Бруно Дж. О героическом энтузиазме. С. 67.

⁸⁶ Овидий. Метаморфозы. С. 59.

⁸⁷ Клоссовски П. Диана и Бафомет. С. 40.

—
—
— . Смятение, в котором оказывается его тело, обращаясь в нечто иное, означает также и внутреннее смятение. Стая бешеных мыслей, страстей и волнений, накинувшихся на Актеона в момент встречи с божественным, предстает в образе псов:

О разум мой! Смотри, как схож я с ним:

Мои же мысли, на меня бросаясь,

Несут мне смерть, рвя в клочья и вгрызаясь.⁸⁸

Собаки Актеона, в обычной жизни служившие ему верой и правдой, набрасываются на хозяина. Перед ними не прежний охотник, но олень – жертва, которую необходимо загнать и растерзать.

Стая другая собралась и в тело зубы вонзает.

Нет уже места для ран. Несчастный стонет, и если

Не человеческий крик издает – то все ж не олений,

Жалобным воплем своим наполняя знакомые горы.⁸⁹

Растерзанный Актеон – это почти что растерзанный Дионис. То состояние смятения, внезапной слепоты от губительного света божественного лика, сравнимо с дионисийским исступлением, экстатическим опьянением. Именно экстаз характеризует состояние Актеона: он буквально выступает из самого себя, выступает наружу, вовне, в природу, частью которой – в образе оленя – и становится. Мы помним, что Актеон – внук Кадма, а значит и родственник Диониса: «Актеон приходится внуком Кадму. В действительности у Кадма было три дочери: Автоноя – та-что-себе-на-уме, - мать нашего героя; Семела, мать Диониса; наконец, Агава, жрица вышеназванного бога и мать Пенфея»⁹⁰. Удивительная аналогия: Агава, находясь в дионисийском экстазе, убивает собственного сына, Пенфея, будучи уверенной, что это – лев. Когда дурман рассасывается, очам открывается страшная правда, и героине остается лишь вскричать:

Нет! Голову Пенфея я держу.⁹¹

И здесь – превращение в животного, и здесь кто-то должен быть растерзан. История Агавы, как и история Актеона, сводится к некоему событию, а именно к событию экстаза, выхода из самого себя. Бог такого экстаза, Дионис – родственник

⁸⁸ Бруно Дж. О героическом энтузиазме. С. 66.

⁸⁹ Овидий. Метаморфозы. С. 60.

⁹⁰ Клоссовски П. Диана и Бафомет. С. 27.

⁹¹ Еврипид. Медея. Ипполит. Вакханки: Трагедии. СПб., 2004. С. 207.

трагических героев, и сам познал на собственном примере, что это значит – быть растерзанным. Его разорвали титаны, которые скрывают в себе значительный символ: «Поскольку титаны представляют собой нечто движущее, они являются также движимыми. Их борьба полна беспокойством становления, и это беспокойство есть страдание»⁹². Движение, становление, страдание (или пассивность) – здесь мы узнаем материю, текучую, изменчивую и восприимчивую по отношению к деятельному началу. Материя разрывает Диониса, а вслед за ним и по аналогии – его родственников; материя им враждебна. Разрывая их, она разрывает с ними всякую связь. Этим актом осуществляется истинный эк-стаз: выход из себя как из своей материальной основы, разрыв с материей, разрыв с плотью. Испытать эк-стаз – значит покинуть свою эмпирическую оболочку.

Мы знаем, что разорванный бог Дионис должен возродиться. Возродиться должен и Пенфей, и наш Актеон. Порвав связь со своей телесностью, возродиться прежним он не может. Его ждет другой путь.

Точки расставлены, и в них прорисовывается возможный ответ. Мы видели, как оживленный Ноланцем охотник узрел истинный свет божества, что повергло его в смятение, в экстатическое состояние. Он рвет связь с материей, становясь частью божественного через посредство природы. Разливаясь в ней, он соединяется с божеством.

Но мы упустим нечто очень важное, если не дойдем до самого конца. Смятение Актеона сродни слепоте: так ярок свет божественного, что глаза уже не могут видеть окружающего мира. И физическая смерть героя также может трактоваться как слепота:

Тут только воля рока,
Который истерзал жестоко
Нас несмертельной смертью – слепотой.⁹³

Эта «несмертельная смерть»

. Слепой, отстраняясь от созерцания внешнего (разрыв с материальным), обращает глаза в противоположную сторону – на самого себя. Ослепительный свет божественной истины порождает самосозерцание – и в нем воскресает растерзанный охотник. Свет истины горит внутри, и он рождает жизнь.

Не случайно Ноланец в конце диалога выводит фигуры девяти слепцов, которым суждено прозреть в свете истины. Путь через слепоту – через разрушение – это путь

⁹² Юнгер Ф.Г. Греческие мифы. СПб., 2006. С. 109.

⁹³ Бруно Дж. О героическом энтузиазме. С. 193.

охотника, или героического энтузиаста, через который необходимо пройти, ведь узревший истину не может более видеть ничего другого. Обращаясь взглядом на самого себя, энтузиаст воскрешает в новом облике: теперь он слит с истиной в единстве целого. «Внутри души и вне ее мы имеем, следовательно, одно и то же развитие одного и того же начала».⁹⁴

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ЗАМКНУТЫЙ КРУГ

Противоречия героического энтузиазма разрешаются в круговом движении, в смыкании начала и конца в одной точке. Узрев импульс любви в самом себе, энтузиаст приходит обратно – к себе же, полностью обращаясь во внутреннее созерцание. Этот процесс подразумевает длительный путь по цепочке подобий. Схождение в точке единства предполагает прохождение вереницы множеств, целостность собирается не иначе, как через преодоление инаковости. Так мы возвращаемся к исходной схеме: природа-человек-Бог, где природа представляет инаковость, или множество форм выражения Единого, которое есть, соответственно, Бог; эта параллель разворачивается и сворачивается, неизбежно проходя через срединную точку – человека.

Этот путь в игре подобий предполагает несколько уровней. Это и представленная выше, изначальная схема, и надстроенный над ней уровень художественного текста, зеркально отражающий то, что есть, через акт художественного творения, путь мысли самого художника, где Текст сплетается с Миром – как и Бог с природой – через самого Человека, то есть Автора. Та же множественность включает и различные философские дисциплины, смешанные с художественными жанрами: этика до неразличимости сходится с эстетикой, онтология с гносеологией, все это – в пространстве диалогичной прозы, поэзии, мифологии. Героический энтузиазм отыскивает многое, он разделяет и дробит, чтобы прийти к Единому.

В Ноланце, строящему свою художественную философию подобным образом, можно (и, наверное, нужно) видеть предшествование философии Спинозы.⁹⁵ Вглядываясь в этот героический сплав действительной биографии, художественного творчества и философского мышления, можно, вслед за Гегелем, сказать: «...Бруно рассматривает мышление как некое субъективное искусство, субъективную деятельность души, изображающую, согласно своему представлению внутри себя, как бы посредством внутренних писем, то, что природа вне ее изображает как бы посредством внешних

⁹⁴ Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Книга третья. С. 254.

⁹⁵ Горфункель А.Х. Джордано Бруно. С. 153.

письмен»⁹⁶ - подчеркивая присущий Ноланцу причудливый сплав индивидуализма и объективизма в едином творческом акте. Но философия Бруно, включаясь в игру подобий, всегда будет ускользать от четких определений.

Мы сделали попытку, заострив множественность интерпретаций. Но то, что скрывается за интерпретациями, остается неуловимым, сверкая в тумане двумя вершинами, одинаково близкими и бесконечно удаленными.

⁹⁶ Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Книга третья. С. 253.