



В. Тильманов, А. Тильманова

*Страсти по Натанаэлю,  
или «Откровение от Гофмана»  
(по мотивам новеллы Э. Т. А. Гофмана  
«Песочный человек»)*

...Я слишком дорого заплатил за эту **Perspektiv** \* ...  
*Натанаэль в новелле «Песочный человек»*

«Тайна № 1»

**Х**ХI век начался в атмосфере глубочайшего кризиса всех форм общественного сознания. «Катастрофа смысла» (Деррида) сопровождается нарастанием техногенного и природного катастрофизма как самого характерного явления современного мира. Эта катастрофичность отчетливо отражена в «метафорике руин» постмодернистского дискурса, но предвосхищена уже давно в традициях религиозно-исторической и художественно-эстетической эсхатологии. Например, в откровениях библейского пророка Иезекииля, или в книге пророка Даниила — вершине иудейской эсхатологии, или в Новом Завете. Или в живописи Питера Брейгеля («Слепые») и Иеронимуса Босха. Или в поэзии романтизма, воспринимаемой им как «иероглиф всего сущего, его зашифрованный знак»<sup>1</sup>. ХХI век начался в остром ощущении того, что мы все ошиблись, и это — не просто одна из многих мировоззренческих или идеологических ошибок: это — всеохватная ошибка-судьба, ошибка общепланетарного безумия, сравнимого с безумием Натанаэля, главного героя новеллы Гофмана «Песочный человек». Культурная реакция на эту глобальную, парадигмальную ошибку отражена во многих дискурсах постсовременного Вавилона с его грандиозным «смещением языков», с его невиданной знаковой раздробленностью, в которой, с одной стороны, задыхается Логос мира, а с другой — происходит тотальная семиотизация «здесь-бытия», заслонившая Бытие (Лакан). Одним из таких дискурсов является, например, необарокко и его многочисленные варианты — «об-

\* Perspektiv (нем.) — маленькая подзорная труба.

щество спектакля» (Г. Дебор), «театрократия» (Ж. Баландые), «империя эфемерного» и «эра вакуума» (Ж. Липовецкий), «система симулякров» (Ж. Бодрийяр). В терминосфере постмодернизма «необарокко» — это понятие для обозначения интеллектуального состояния общества конца XX — XXI в., при котором вопреки расширению процессов глобализации, массовизации и унификации доминируют дезинтеграционные процессы, обусловленные отсутствием комплекса идей и ценностей, обеспечивающих функционирование общества как целостности. В таком обществе трудно найти действенный язык, который в попытке коммуникативного воздействия опирался хотя бы на какое-нибудь основание общего понимания, надеясь на своеобразную «герменевтику общего чувства». Может быть, таким общим знаменателем могла бы стать «герменевтика беспокойства», вызванная интуицией страха перед будущим, которая нашла свое художественное отражение в новелле Гофмана.

Пожалуй, не было в немецкой литературе произведения, которое бы так сильно напугало и замучило читателей и исследователей, как эта маленькая новелла Гофмана, открывающая цикл его «Ночных этюдов», вышедших в свет в 1816 г. в издательстве Г. А. Римера в Берлине. Уже современники Гофмана «испугались» таинственной «страшилки» Гофмана, разойдясь, однако, диаметрально противоположно в оценке ее художественных достоинств: от «романтического» восторга до нескрываемого раздражения и неприятия, в том числе среди великих «братьев по перу» — В. Скотта, Гёте и других<sup>2</sup>. Однако примечательно то, что эта зачарованность тайнами «Песочного человека» не только сохраняется, но и усиливается, о чем свидетельствует нарастающее число публикаций в последние десятилетия<sup>3</sup>.

Все многообразие интерпретаций вокруг новеллы Гофмана сводимо к вопросу о том, является ли она, согласно терминосфере постмодернизма, «Произведением» или «Текстом»? Понимание «Текста» в постмодернистской интерпретации связано с отказом от идеи внешней причины: «Текст» является «продуктом» интертекстуальной игры в ризомах постсовременной культуры (Делез и Гваттари). Он предстает как феномен субъективной «когнитивной недостаточности», как «продукт» имманентной субъективности. «Произведение» же предстает как феномен некоторой внешней обусловленности, природа которой может варьироваться от «национального духа» до «изменчивых теней»:

Вы снова здесь, изменчивые тени,  
Меня тревожившие с давних пор,  
Найдется ль наконец вам воплощенье,  
Или остыл мой молодой задор?  
(И. В. Гёте, Фауст I, Посвящение)

В этом дискурсивном коде рассказ Гофмана заслуживает в глазах Гёте статуса «Текста», поскольку в своей оценке «Песочного человека» Гёте

относит его к сфере патологического, упрекая автора в «когнитивной недостаточности», а точнее, характеризуя его произведения как «болезненные творения нездорового человека»<sup>4</sup>. Если даже принять правила постмодернистской терминологии и «назначить» новеллу Гофмана «Текстом», то есть «продуктом» игры по созданию «иных миров», то возникает вопрос: чья же игра в «Песочном человеке»? — игра больного воображения «нездорового человека» (Гёте)? игра «репрессированного подсознания» (Фрейд)? или же грандиозная игра-реквием, художественное прощание не только с Источником художественной истины, но и с онтологией истины? По мнению В. М. Жирмунского, романтизм был не «только литературным фактом»; он стал «прежде всего формой нового чувствования, новым способом переживания жизни»<sup>5</sup>. Но что это за экзистенция? что за мистическое чувство? — чувство «присутствия Создателя в создании» (В. А. Жуковский) или чувство «уже-присутствия» Губителя в «создании Создателя»?

«...“Я слишком дорого заплатил за эту маленькую подзорную трубку, слишком дорого заплатил!” Когда он прошептал эти слова, в комнате послышался леденящий душу, глубокий, *предсмертный вздох*; дыхание Натанаэля перехватило от наполнившего его ужаса...»<sup>6</sup> В этой попытке самоанализа главного героя поражает пневматологическая мифологема, отражающая долгую традицию библейского мотива *духа/дыхания/вдыхания*: «...и вдунул [Бог] в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Быт. 2: 7); «Сказав это, дунул, и говорит им: примите Духа Святого» (Ин. 20: 22). Вопреки этой «пневматологии жизни» Натанаэль, однако, попадает в «пневматологию смерти», ставшую его уделом в результате «онтологической кражи». Что это? — безумный фантазм или поэтическое прозрение в реальность будущего, сегодня уже наступившего, мира, «мира Олимпии», который постмодернисты называют миром «симулятивных гиперреальностей» (Деррида)? Но весь ужас этого прозрения в том, что, предчувствуя губительность этого «Олимпийского» будущего, Натанаэль начал служить ему и «жил только для Олимпии», возвышаясь в своем онтологическом и экзистенциальном падении до архетипической образности человека Нового времени. Это — архетипика «онтологической слепоты», поразившей героя по причине «кражи глаз»; она преформирована в образе царя Эдипа, с которым аллюзивно «перекликается» Натанаэль, попадающий в детстве в руки «анатомического сатаны» Коппелиуса, проводящего «ревизию» своего будущего «продукта», осознавая при этом, что Натанаэль — творение Того, Кого Коппелиус называет «Старик»: «И вот он схватил меня... и принялся вертеть мои руки и ноги...” Ага, — *эта вот не больно ладно ходит!*” — а та хорошо, как и было! *Старик* знал свое дело!» (с. 524). В этом пассаже поражает целый каскад гениальных аллюзий, уточняющих образную специфику «тайны» Натанаэля: это и аллюзия на Эдипа, имя которого в переводе с древнегреческого отража-

ет его мифопоэтическую характерность — «опухшая нога»; это и аллюзия на божественное сотворение Человека, которому дарована божественная «пневматология жизни» в тайне живой души. Это отражено в имени главного героя: Натанаэль в древнееврейском означает «дарованный Богом». Этот дар «Старика» будет украден Губителем...

В постмодернистском контексте эта «кража» означает «кражу» классической онтологии, то есть бытийного хронотопа как сущего, а не искусственного Пространства-Времени. Подмена сущего бытия на артефактное лже-бытие формирует, согласно терминосфере постмодернизма, новую «хору». Понятие «хора» обозначает в системе Платона перманентный круговорот бытия в самом себе, что отражает идею вечного самодвижения сущего в самом себе космоса. Эта семантика нашла свое отражение и в системе греческого театра. В постмодернизме, пытающемся отразить специфику вне-бытийной, полностью семиотизированной онтологии, «онтологии подмены», «хора» обозначает феномен нового самодвижения новой деонтологизированной среды, которую характеризует парадигмальный отказ от идеи референции. Эта искусственная, сугубо семиотическая среда сформировалась в ходе последовательного разрушения всех референтно значимых культурно-исторических моделей<sup>7</sup>, в которых в той или иной мере сохранялось и поддерживалось диалогическое таинство сущего как со-бытия «означаемого» и «означающего», трансцендентного и имманентного, Бога и человека... В новом деонтологизированном хронотопе «хора» обозначает движение исключительно в сфере «означающего», в “*techne*”<sup>8</sup>, в условиях тотальной семиотичности бытия, в новом пространстве, в котором единство субъекта расчленяется под воздействием этой семиотичности еще до того, как производится сам субъект (Ю. Кристева). «Хора», становясь вне-бытийным самодвижением, *стремится стать субъектом*, то есть внедриться в человека, отчужденного от своей истинной субъектности вследствие порожденного им самим «онтологического разрыва» (= грехопадение в христианстве). Она внедряет на место найденной человеком субъектности «борьбу импульсов» («пульсационных биномов»), побуждающих человека к действию, но и одновременно грозящих ему опасностью (Кристева, Деррида).

Романтическая чувственность Натанаэля ощущает эту новую «хору» ложного пространства и действующий в ней «пульсационный бином» Зла: «Что-то ужасное вторглось в мою жизнь! Мрачное предчувствие грозящей мне участи стелется надо мною подобно черным теням облаков, которые не пронизает ни один приветливый луч солнца». Герой ощущает себя замкнутым в «черном облаке» непроницаемой «хоры», в которой хозяйничает Коппелиус, знающий, что Натанаэль никуда не денется: «Коппелиус громко захохотал: “Пусть у малого останутся глаза [пока], и он хорошенько выплачет свой урок на этом свете”». «Гомерический смех»

Коппелиуса поистине мифологичен, поскольку отражает архетипику отрицания Божьего творения и замысла, ту, отраженную и в современной «смеховой культуре», «архетипику слуха», в которой «странное шипение» и «адский смех» Коппелиуса соседствуют друг с другом...

*«Тайна № 2»*

Уже отмеченные выше архетипические аллюзии в «Песочном человеке» показывают, насколько в отношении Гофмана продуктивен именно мифологический подход<sup>9</sup>. Глубинные тайны Жизни и Духа ускользают от методов самочинной рациональности, в которой, однако, угадывается не-свобода от «ложных духов». Поэтому «эпистеме»<sup>10</sup> архаичного сознания «хоры» Золотого века древних греков или Рая до грехопадения в иудейско-христианской традиции сменяются верой или попыткой художественного освоения тайны жизни методами, которые в новой «хоре» считаются маргинальными. Такие методы свойственны немецкому романтизму, особая специфика которого заключена в тяготении к мифологической форме мышления и фантастике, стремящейся образно зафиксировать ускользающую «эпистему». В этом — особая поэтика тайны немецкого романтизма с ее «игрой» — «мистерией Духа» (В. И. Грешных), претендующей на глубинное постижение сути бытия.

Романтическое мышление проникнуто мифологизмом, уже хотя бы потому, что полностью доверилось тайне поэтического вдохновения, визионерства. Вопрос в том, каков его источник: «метафизический» или «психологический»? Различные ответы на этот вопрос и формируют различные герменевтики мифа. Но, несмотря на обилие этих герменевтик, главное в мифе — то, что он «всегда возвращается», художественно кодируя на границе сознательного/бессознательного в новых исторических условиях пропозициональную структуру «субъектно-объектной драмы». Это «вечное возвращение» характерно для образной системы Гофмана: все его центральные образы и мотивы поразительно мифологичны, то есть отражают в дискурсивном коде романтического семиозиса глубинную пропозицию мировой драмы. В мифодискурсе новеллы «Песочный человек» особенно значимы и действенны библейские, прежде всего апокалиптические, образные параллелизмы. Так, мотивы «онтологической кражи», огня, «жены», «вложения духа» и другие пропозиционально изоморфны Откровению Священного Писания. Этот параллелизм потрясает, поднимая маленькую новеллу Гофмана до уровня художественного Откровения романтизма о таинственной драматургии мирового падения — своеобразное «Откровение от Гофмана». К этой библейско-мифологической семиосфере относятся как заглавные образы — Натанаэль, Коппелиус/Коппола, Клара, Олимпия, так и заглавные мотивы — глаза, безумие, кукла, лестница, число «3» и другие.

Одновременно мифохарактер новеллы связан с ее идейно-смысловой неоднозначностью. В пространстве мифа смысл никогда однозначно не задается: он всегда и каждый раз заново *со*-здается в *со*-бытийном *со*-участии слова и читателя, поэтому необходимо *со*-храняет возможность различных интерпретаций и их углубления в соответствии с конкретным историко-культурным уточнением смысловой специфики соответствующего произведения. В какой-то степени история уже «уточнила» идейно-смысловую сигнификацию таинственной новеллы Гофмана, всем своим анонимным трагизмом подтвердив пророческую знаковость этого апокалиптического шедевра, подтвердив, несмотря на некоторую сбивчивость повествовательных перспектив в новелле, что «нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь, и что поэт может представить лишь ее смутное отражение, словно в негладко отполированном зеркале»<sup>11</sup>. Поэтому, вступив в XXI век с его эсхатологической внятностью и осматриваясь в поисках выхода из цивилизационно-знакового тупика, следует уже начать разбор завалов «метафорических руин» и семиотических свалок, следует уже начать снимать покровы амбивалентных неоднозначностей с тем, чтобы в конце концов провести «сведение множественности к единичному» (Н. Д. Арутюнова), что понимается современной наукой как условие истины.

К числу особых романтических жанров относится, как известно, *фрагмент*, который совершенно справедливо понимается не только как отдельная литературная форма, но и как форма мышления. «Модель этой формы существует в любой национальной ноосфере и, проходя через сознание автора, индивидуализируется, становится субъективной формой художественного мышления, материализуя в тексте идею незавершенности и диалогичности мысли»<sup>12</sup>. Проницательная характеристика автора замечательной книги «Мистерия духа» В. И. Грешных представляется адекватной для литературной специфики фрагмента, сохраняющейся и в условиях постмодернистской интертекстуальной игры, но не отражает реальности «*ко*-гнитивного»<sup>13</sup> коллапса фрагмента, конца его «диалогической культуры», которая, безусловно, еще видна в романтизме, но отсутствует в новой «хоре». «Мистерия духа» завершена, «диалог» исчерпан, «фрагмент» занял свое место в эсхатологической проясненности завершенного «текста мира». На этом фоне «конца времен», то есть пост-времени, «фрагмент-романтизм» органично встраивается в миллениаристскую логику постмодернистской деконструкции, логику «подведения итогов».

В этой связи объяснима и весьма показательна интерпретационная лихорадка в отношении «Песочного человека» в последние десятилетия. Однако доминирующий в большинстве интерпретаций позитивизм, соответствующий идеалам традиционной научной интерпретации, не позволил большинству авторов избавиться от привычной установки на неоднозначность, будто опыт окаянных времен и постмодернистская растерянность

все еще недостаточны для однозначной герменевтической ясности<sup>14</sup>. «Герменевтическая робость» в отношении «Песочного человека» объяснима, кроме всего прочего, необычайной плотностью принципиальнейших проблем — онтологических, антропологических, эстетических, герменевтических. Их напряженнейшая идейно-смысловая концентрация в маленьком тексте достигается прежде всего художественным чудом сгущенной образности новеллы, которая, с одной стороны, подтверждает романтическую уверенность в том, что поэзия — это иероглиф истины (Новалис), а с другой — отражает примечательную неуверенность романтического героя в этой уверенности, что выражается в первую очередь прежде всего в романтической иронии.

Тайна *иронии*, подобно тайне смеха и страха, — в ее экзистенциальной специфике, которую тонко почувствовал один из критиков романтической иронии — Кьеркегор, охарактеризовав ее как адекватное выражение «двойной рефлексии сообщения», понимаемого в дискурсе экзистенциальной диалектики Кьеркегора как «сообщение» трансцендентного в имманентном: то есть трансцендентное «сообщается», входит в антропоморфную имманентность человеческого чувства. Романтический герой — идеальный «золотой горшок» для такого «вхождения», поскольку, обладая высочайшей «духовной рецептивностью», переживает свое существование как бытие «лицом к тайне», подобно Натанаэлю, который «полагал, что холодным нечувствительным душам не дано постичь столь глубокие тайны». Эта романтическая экзистенция невыразима средствами рационально-объективирующего метода, но только фантастикой и мифологизмом, поскольку это — экзистенция тайны, экзистенция «мистерии духа». Но ужасающий парадокс в том, что это — экзистенция не «тайны жизни», но «тайны смерти», овладевшей эстетическими тяготениями романтической личности, не способной к христоцентрическому логоцентризму или же к «прыжку веры» (Кьеркегор). Энергии романтического чувства для этого недостаточно. Поэтому удел романтического героя — смутное предчувствие своей исключительности в экзистенции романтического «Я», наполненного экзистенциальным опытом «мировой души», но и одновременное предощущение своего существования как бытия «лицом к смерти». В письме к Лотару Натанаэль пишет: «...темное предопределение и впрямь нависло надо мною, подобно мрачному облаку, которое я, быть может, рассею только смертью». На дискурсивно-эстетическом уровне это предощущение точнее всего выражается в иронии, выступающей как косвенная форма коммуникативной диалектики в ситуации двоемирия. Экзистенциальное усвоение «обоих миров» — «высокого» и «низкого», «священного и профанного», трансцендентного и имманентного — порождает в романтическом сознании иронию, в которой более всего отражен принцип разбожествленного ума и чувства: это — принцип со-

мнения. В христианстве проблема двоemiрия, то есть наличия двух горизонтов бытия и трансцендентности в имманентности, разрешается *со-бытием* Христа. Христос — герменевтический и экзистенциальный «медиатор», раскрывающий экзистенциальную драму двоemiрия в человеке. Он — «Коппелиус»<sup>15</sup> «пневматологии жизни», «Коппола» «вертикальной» «Хоры» бытия. Он — Логос мира, организующий центростремительную семантику всякого «текста жизни», не допускающий гибели «Произведения» и заточения автора в тюрьму имманентной игры «Текста». Романтическая ирония — философско-эстетический симптом угасающей «вертикали» бытия. Отказ от «метанарратива» (Лиотар) Логоса дает иллюзию безграничной свободы, в том числе в творчестве, в тотальном снятии жанровых ограничений и т. п., но эта «свобода» в конечном итоге завершилась «заброшенностью в ничто» в экзистенциализме XX века и «свободой» «языковых игр» в поле имманентных самим себе «симулякров».

Романтическая ирония переходит в постмодернизме в «тотальность иронии», ставшей основой постсовременного мироощущения, характерной особенностью которого является «игра как механизм осуществления иронии» (Рорти). Однако человечеству грозит опасность «заиграться до смерти», поскольку ироничные декларации свободы оказываются на деле игровыми симуляциями, скрывающими ужасающую тайну не-свободы, пророческим образом отраженную в новелле Гофмана. Отказавшись от Логоса мира, человек Нового времени попадает в лабиринт ложного Хронотопа, новой «Хоры», ведущей к «смерти субъекта» (Р. Барт) и «краже объекта» (Ван ден Хевель). И именно идея «**украденного объекта**» — в эпицентре сложного смыслового поля «Песочного человека», что придает этому «ночному этюду» особую пророческую ценность в дискурсе XXI века.

### «Тайна № 3»

Как в языческой космологии, так и в христианстве одним из основополагающих принципов является идея изначальной *со-устроенности* человека и мира, созданных единым Творцом, который, согласно Библии, не только сотворил человека по Своему «образу и подобию», но и «вложил мир в сердце» человека, «хотя человек не может постигнуть дел, которые Бог делает, от начала до конца» (Еккл. 3: 11). «Весь мир есть осуществленный Логос, откровение Божие, обращенное к человеку»<sup>16</sup>. Бог — Творец мира, «Поэт его» (Гаман); человек же, стоящий в средоточии тварного мира, есть, по выражению В. Н. Лосского, «поэт для Бога». Романтики остро почувствовали истину этого библейского обетования и возвели поэта в ранг «гения истины» (Новалис), а художественное «Я» — в «творца мира» (Шеллинг). Но трагедия романтизма — в незамеченной подмене посредника-«связки»: в христианстве онтологическое *от-стояние* человека от Бога преодолевается *событием* Христа, живого Логоса мира, то есть



в евхаристической практике *со-бытия* двух бытийных горизонтов в Духе Святом. «Поэт для Бога» — в Духе Святом. В романтизме поэт мыслится не как «дитя Бога», в как «дитя обожествленной природы», отрешенной романтическим сознанием и чувством от евхаристической тайны живого Логоса. Романтизм полностью и страстно доверился имманентной мудрости природы в пантеистическом отождествлении ее с мудростью Бога, веруя в то, что природа вне и в нас есть бессознательное творчество самого духа, им же самим и созерцаемое через постепенное динамическое возвышение форм природы от объективного к субъективному через так называемое «потенцирование» (Шеллинг). Природа становится у Шеллинга одновременно и субъектом и объектом, и деятельностью и продуктом, благодаря чему и возможно ее познание. Такая философия природы постепенно переходит в «философию тождества», согласно которой есть только один мир, в котором заключено все: и природа, и дух. Романтизм (в его натурфилософском кредо Шеллинга) приписывает природе «дух Премудрости» (Притчи. 8: 22—32) как ее имманентную суть. Он не признает реальности двух «горизонтов бытия» — божественного (трансцендентного) и разобожествленного (имманентного), сложившихся в результате разрушения изначальной целостности языческого космоса как следствия того, что христиане считают грехопадением. Романтическое двоемирие — это не двоемирие двух разнобытийных горизонтов, как в христианстве, а двоемирие «сакрального» и «профанного» в одном горизонте имманентной самой себе, но обожествленной человеком природы. Романтизм не видит, подобно Натанаэлю, мировой драмы грандиозного «онтологического разрыва» по причине падения природы, «мировой души», действующей в том числе и в романтическом «Я». Но тайна этого «Я» — в «хиазме», в последней «развилке» романтической чувственности: с одной стороны, в ней еще живет «анамнесис» как «фрагмент» глубинно-психологической памяти о разрушенном космосе с его имманентным пантеизмом, натурализмом и эротизмом; но, с другой — за этим «Я» уже стоит не «дух Премудрости», описанный в притчах Соломона, а ложный дух «подмены», овладевающий глазами Натанаэля и создающий посредством этих глаз «онтологию смерти» (Олимпия), в которую влюбляется герой и жертвой которой он сам и становится. Поэтому «художественное Я» не просто «творит мир» (Шеллинг): оно его одновременно разрушает, реализуя художественно апокалиптическую интуицию «гравитации смерти». И в этом пророческая сила романтического чувства, которое, утрачивая первичные «анамнесис» как «воспоминание о космосе» и «мимесис» как «подражание прекрасной природе» космоса, отражает «анамнесис» и «мимесис» новой «хоры», нового «ложного хронотопа»: это — **«воспоминание о смерти»** в конце самоубийственного самодвижения этой «хоры» и художественное «подражание» этому самодвижению...

#### «Тайна № 4» в стиле *Intermezzo*

В этой связи представляется уместным с целью прояснения «методологической трагедии» романтизма, отраженной в «Песочном человеке», отметить некоторые принципиальные отличия между христоцентрической «философией чувства» И. Г. Гамана, которого считают одним из вдохновителей немецкого романтизма<sup>17</sup>, и «романтическим интуитивизмом» А. Бергсона. Эти отличия касаются прежде всего концепции поэтического дара, а также проблемы «духовной энергии» («Духовная энергия» — название статьи Бергсона от 1919 г.) и «творческой эволюции» («Творческая эволюция» — название самой известной его работы от 1909 г.).

В роли философского метода у Бергсона выступает интуиция, поскольку разум характеризует «органическая неспособность понимания». Герменевтика Гамана построена не на интуиции, а на христологическом «крещении ума и сердца». Роль интуиции сведена у него к эссенциальному тяготению человека к Богу, обусловленному, с одной стороны, фактом его «образа и подобия», а с другой — фактом его грехопадения, вызвавшим «онтологический разрыв» между Творцом и тварью, но не уничтожившим «естественную тоску» твари по Творцу. Однако исполнение этой «тоски» не преформировано интуитивно-бессознательной основой, поскольку между Богом и человеком всегда сохраняется «онтологическая дистанция»: исполнение возможно только в синергийной евхаристии «божественных энергий и идей с миром» в свободном союзе Любви. В своих сочинениях Гаман предупреждает об опасностях самодовлеющих телеургических систем, основанных на интуитивном монизме, теософской мистике или теизме. Его расхождение с Бергсоном предвосхищено в его критике «философии жизни» Я. Бёме, который в своем трактате “*Mysterium Magnum*” называет Бога «вечное, довербальное, допредикативное Ничто, поскольку Он не может быть сравним с “чем-то” в тварной действительности». По Гаману, Бог в его тринитарной природе — не анонимно интуитивен, а исторически внятен в свете события Христа.

По мысли Бергсона, интуиция в своей истинности основана на том, что истинны сами по себе «бытие», «порядок», или существующее. По мысли Гамана, естественный порядок нарушен грехопадением, а «существующее» не истинно, оно больше не-бытие, чем бытие. И поэтому определить, что такое «ложь» изнутри, на что рассчитывает Бергсон, невозможно: это возможно только в «*communicatio* божественной и человеческой *idiomatum*», что является «основным законом и основным ключом всякого нашего познания и всей видимой икономии жизни» (Гаман, «Крестовые походы филолога»). «Основной закон» Гамана гласит, что «все — божественно», что, однако, не означает для него пантеистического тождества Бога и природы и что методологически составляет основу интуитивизма Бергсона. Под «божественностью» всего природного мира Гаман понимает его «образную

структуру», трансцендентную перспективу и зависимость от Бога при одновременном сохранении Богом и тварным бытием своих сущностных свойств. У Бергсона доминирует идея «автономности» интуиции: «...мы чувствуем — пишет он в «Творческой эволюции», — что божественно сотворенные воля и мысль *слишком полны* в себе, полны в безмерности собственной реальности, чтобы нести даже намек на *идею* нехватки порядка или нехватки бытия...»<sup>18</sup> У Гамана воля и мысль «повреждены» грехопадением и слишком неполны без благодатного нисхождения Бога, а автономные идеи в интерпретации Бергсона пребывают в «онтологическом разрыве» с тем, что только и можно назвать бытием — «евхаристическим» бытием. Поэтому интуитивная самоочевидность идей, по Гаману, — это, говоря языком Бергсона, «ложная проблема», то есть фундаментальная иллюзия безблагодатного разума, основанная на фундаментальной иллюзии метода интуиции. Так же, как иллюзорна, по Гаману, всякая попытка «выйти за пределы человеческих усилий» (Бергсон), а именно такую задачу поставил Бергсон перед философией. Человек, по Гаману, имеет собственную природу и «не может ни действовать, ни страдать, кроме как по аналогии собственной природы» («Крестовые походы филолога») и не может выйти за пределы божественной способности языка, которая, однако, дана человеку как его собственная человеческая способность. Поэтому именно в сферу языковой способности человека нисходят реальность божественного языка и божественный язык реальности, в том числе единственно реальный, по Гаману, опыт — «опыт Бога в мире».

Некоторую близость между Гаманом и Бергсоном можно усмотреть в том, что Гаман предостерегал рационализм от пренебрежения «истиной чувства», что явилось одной из инициаций «Бури и натиска» и романтизма. У Бергсона только интуиция осуществляет выбор между истинным и ложным, даже если в итоге интеллект вынужден обернуться против самого себя. Но у Гамана приоритет «чувств и аффектов» по отношению к интеллекту определяется их большей открытостью к энергичной «образности» действительного мира, их функциональным назначением как «евхаристических каналов», то есть их трансцендентной направленностью. Имманентно-интуитивная чувственность представляется ему бесплодной: подлинное назначение чувств заключается в их открытости к богоцентрическим формам Откровения. Именно такое понимание привело к значительным разногласиям между Гаманом и просветительской «эстетикой чувства», представленной, например, в английском сентиментализме Э. Юнга и С. Ричардсона или в бюргерской драме Лессинга и в художественной критике «Писем о новейшей литературе». Кроме того, в отличие от Бергсона, который считал, что «интеллекту свойственно органическое непонимание действительности», Гаман не был «врагом разума»: он последовательно выступал против его принципиальной автономии, полагая,

что разум становится разумным только в свете «евхаристического», а не самочинного Просвещения.

Чрезвычайно актуальным представляется различие между Гаманом и Бергсоном в понимании «времени». Бергсон полагал, что «вопросы, касающиеся субъекта и объекта, их различия и их соединения, должны быть поставлены скорее в зависимость от времени, чем от пространства» («Мысль и движущееся»), поэтому интуиция как метод возникает у Бергсона из *длительности*, которая «вмещает в себя различия по природе»). В отличие от Канта, для Бергсона время — не априорная форма внутреннего содержания, но само *содержание внутреннего чувства*, созерцания «Я», непосредственный факт сознания, постигаемый внутренним опытом. По Гаману, внутренний опыт времени только тогда становится опытом реального, а не «потерянного» в грехопадении, времени, когда в «содержание внутреннего чувства» войдет Тот, Кто является «Альфой и Омегой» истории. Поэтому истина «внутреннего чувства» происходит у Гамана не из «длительности», а из эсхатологического будущего. «Разве можно верно понять настоящее, не зная будущего? Будущее определяет настоящее, а настоящее — прошлое, подобно тому, как цель определяет свойства и употребления средств», — писал Гаман («Эллинский трилистник клевера»). Последний горизонт всякого понимания — эсхатологический, и если мы упускаем эсхатологическую перспективу, тогда мы не поймем настоящего и история останется «запечатанной книгой».

И именно различные «герменевтики времени» Гамана и Бергсона определяют различное понимание «поэтического дара». У Бергсона он основан на поэтической способности глубокого проникновения в «длительность», у Гамана — на пророческой способности узнавания будущего. Истинная поэзия, по Гаману, есть пророчество, которое прозревает в суть событий, ставя их в духовно-трансцендентную взаимосвязь Священной истории. Истинный поэт всегда ведом пророческим и эсхатологическим духом будущего...

«Хиазм» романтического чувства отчетливо проясняется на фоне «смысловой полемики» между Гаманом и Бергсоном, поскольку, с одной стороны, романтический тип, отраженный в Натанаэле = в «Дарованном Богом», ведом «пророческим духом» будущего, с другой стороны, он, однако, пребывает в гравитации ложной «длительности». Энергичный образ романтической личности — энтропиен: в ней нет синергичной перспективы «верха» по причине отказа от Логоса. Но одновременно в романтической интуиции открывается ужасающая реальность «новой синергии», новой *со-бытийности*: отказ от синергии «верха» неотвратимо ведет к принятию синергии «низа», к *со-бытию* с ложными духами, что нашло свое художественное подтверждение в «Фаусте» Гёте или в образе А. Лерверкюна у Т. Манна. Это тяготение к «низу» возможно только в условиях украденного «верха», то есть потери богоцентрического принципа реаль-

ности, и украденной «середины», то есть утраты антропоцентрического принципа реальности, в котором человек еще окончательно не утратил чувственной способности естественного мира. В новелле Гофмана мы присутствуем при этой «последней краже», ведущей к полному отчуждению не только от естественных способностей воли и разума, но и от первичных способностей естественных чувств — слуха и зрения. Эта **«последняя кража»** имеет страстный характер, поскольку романтическая душа в грандиозном всплеске угасающей космоцентрированной пассионарности страстно-страдательно подчиняется «другой силе», которая выступает в образе Коппелиуса-Коппола.

Если Христос — это бытийная связка, то есть «путь, истина и жизнь» (Ин. 14: 6), то Коппелиус — это не-бытийная связка, то есть путь ко лжи и смерти. В первой части новеллы Коппелиус — агентивная сила «пропозиции смерти», он — проникающий, вторгающийся в мир «дух Зла», первый «зверь» Апокалипсиса (Откр. 13: 1—10), лишивший «лица» отца Натанаэля. Его латинизированное имя подчеркивает эту агентивность суффиксом мужского рода -us. Во второй части он — Коппола, то есть со «скрытой грамматикой» женского принципа объективированной «духовной» активности: он — уже проникший в мир «дух Зла», ставший самой реальностью, объективировавшийся в «продукте» своей активности — Олимпии как вершине «новой хоры». Для создания этой «научно» обоснованной псевдореальности Коппелиус воспользовался, с одной стороны, услугами профессора Спаланцани, но, с другой — «глазами» Натанаэля. Коппола в своей апокалиптической образности предстает как «другой зверь», который «и огонь низводит с неба» и которому дано «вложить дух в образ зверя» (Откр. 13: 11—16). Его «Вавилон, город великий» (Откр. 14: 8), — это «научно» организованное Зло, основанное на «объективирующей» рациональности, отражением которой является Клара.

#### *«Тайна № 5»*

Тайна образа Клары — одна из самых трудных, поскольку имеет условием отстранение от «принципа Клары», являющегося основой открытого Гофманом и подтвержденного постмодернизмом «принципа Олимпии». Действительность Клары описывается с помощью только «светлых» эпитетов. Ее образ подчеркнуто гармоничен. Сама она называет себя «веселой, беспечальной, беззаботной душой». Натанаэль, находясь в параметрах этой действительности, называет Клару «прелестным, нежным моим ангелом». «Милая улыбка» всегда освещает ее лицо; Клара «наделена воображением живым и сильным, как веселое, непринужденное дитя», обладает «женским сердцем, нежным и чувствительным, и умом весьма пронизательным». По мнению одного «истинного фантаста», глаза Клары подобны «озеру Рейсдаля, в зеркальной глади которого отражается лазурь

безоблачного неба, леса и цветущие пажити, весь живой, пестрый, богатый, веселый ландшафт», то есть являются *отражением природы*, пронизанной в параметрах действительности Клары светом и гармонией. «Поэты и виртуозы» видят в глазах Клары не просто *отражение* гармонии природы, но *саму* эту «чудеснейшую небесную гармонию», «душу мира».

Натанаэль, любящий Клару как никто другой, отмечает и «ум, так часто светящийся подобно сладостной мечте в этих светлых, прелестных, смеющихся детских глазах». Ум Клары, неразрывно связанный со «сладостной мечтой», как и все ее существо, направлен на создание «*дома-рая*» (который этой «сладостной мечтой» и является). Этот дом-рай — светлый, простой и ясный мир бургерской семьи, уюта комнат и сада, мир порядка, уклада и неразрывной материально-душевной *гармонии*. Об этом свидетельствует и отношение Клары к предполагаемым занятиям алхимией отца Натанаэля. Занятиями этими, по мысли Клары, «матушка [Натанаэль]... не могла быть довольна, ибо на то, нет сомнения, уходило попусту много денег», тех *денег*, которые являются важнейшим средством для обеспечения простых и ясных нужд «*дома-рая*» — *еды, одежды* и т. д. Кроме того, отец Натанаэля не только не тратил все деньги на обеспечение материальной гармонии дома-рая, но и отвлекался от обеспечения душевной гармонии и мира своей семьи: «...сии труды, наполняя душу отца твоего обманчивыми стремлениями к высокой мудрости, отвлекали его от забот о своем семействе».

Счастье, *гармония* «*дома-рая*», таким образом, складывается в действительности Клары из двух компонентов — душевного покоя, который происходит от посвящения жизни, всех помыслов своей семье, и *денег*, которые дают материальную гармонию. Это счастье, казалось бы, сама судьба дарит в конце новеллы Кларе и Натанаэлю в виде наследства из уже готового *имения* и *денег* — залога материальной гармонии *дома*: «Счастье снова посетило их дом; старый скупой дядя, от которого никогда не ждали наследства, умер, отказав матери Натанаэля, помимо значительного состояния, небольшое имение в приветливой местности, неподалеку от города».

Этот «дом-рай» Клара в конце романа создает, обретает, как и стремилась, но не со «смятенным» Натанаэлем: «Уверяют, что спустя много лет в отдаленной местности видели Клару, сидевшую перед красивым загородным домом рука об руку с приветливым мужем, а подле них играли двое резвых мальчуганов. Отсюда можно заключить, что Клара наконец обрела семейное счастье, какое отвечало ее веселому, жизнерадостному нраву и какое бы ей никогда не доставил смятенный Натанаэль».

Верность своей мечте о «*доме-рае*», верность главным ценностям этого «*рая*» Клара сохраняет всегда, и это отчетливо просматривается во внешней стороне ее общения с прозревающим Натанаэлем: когда он, пытаясь «приобщить ее к... тайнам» «читает ей всевозможные мистические книги», Кла-

ра, подобно хлопотливой Марфе (Лк. 10: 40), предпочитает еду живому слову: «Ах, любезный Натанаэль, что, ежели мне вздумается обозвать самого тебя злым началом, оказывающим губительное действие на мой кофе? Ведь ежели я брошу все и примусь слушать тебя не сводя глаз, как ты того желаешь, то кофе непременно убежит и все останутся без завтрака!»

То же самое происходит и когда Натанаэль читает ей свою поэму-прозрение, только в этом случае Клара делает выбор между стихами и другой важнейшей ценностью «дома-рая» — одеждой: «...Натанаэль... вынул тетрадь и начал читать; Клара, по обыкновению ожидая чего-нибудь скучного, с терпеливой покорностью принялась за вязанье. Но когда мрачные облака стали все более и более сгущаться, Клара выронила из рук чулок и пристально посмотрела в глаза Натанаэлю... — Натанаэль, возлюбленный мой Натанаэль, брось эту вздорную, нелепую, сумасбродную сказку в огонь».

Это очевидное предпочтение еды и одежды пище духовной, пусть даже и столь мрачной, невольно заставляет вспомнить стих из Нагорной проповеди: «...не заботьтесь для души вашей, что вам есть и что пить, ни для тела вашего, во что одеться. Душа не больше ли пищи, и тело одежды?» (Мтф. 6: 25).

«Дом-рай» Клары обладает главным разоблачающим его качеством — он замкнут, закрыт, ограничен в своем материальном проявлении стенами, оградой сада (ограничение в пространстве) и в своем душевном проявлении семьей, конкретным кругом людей, на которых без остатка должна быть направлена вся любовь, которым должны быть посвящены все движения души. Таким же закрытым в мировидении Клары является и человек в его глубинной сущности. Некая иная, внешняя сила (существование которой Клара на самом деле не допускает ни в каком виде: «Милые друзья! Как можете вы от меня требовать, чтобы созданные вами расплывчатые тени я почла за подлинные фигуры, исполненные жизни и движения?») может управлять человеком только войдя в его «я», став его отражением, что возможно лишь с внутреннего согласия самого человека; так, Клара «допускает бытие демона лишь в собственной... душе [Натанаэля]»: «...все то страшное и ужасное, о чем ты говоришь, произошло только в твоей душе, а действительный внешний мир весьма мало к тому причастен»; «Покуда ты в него [Коппелиуса] веришь, он существует и оказывает на тебя свое действие, только твоя вера и составляет его могущество».

То же самое говорит и другая женщина в новелле — мать Натанаэля, отрицая существование злой силы — Песочного человека: «Дитя мое, нет никакого Песочника, — ответила мать, — когда я говорю, что идет Песочный человек, это лишь значит, что у вас слипаются веки и вы не можете раскрыть глаз, словно вам их запылило песком».

Мысль об отсутствии внешних сил, влияющих на человека, о невозможности существования бытия вне человеческого сознания подтвержда-

ет и брат Клары Лотар; при этом если Клара «не совсем хорошо» *понимает* это, а только *чувствует*, являясь прежде всего душой, а не разумом, то Лотар, как мужчина, руководствуется искусством рассудочной игры — логикой (Натанаэль пишет Лотару: «Ты, верно, читаешь ей полный курс логики, чтобы она могла так тонко все различать и разделять»). Мир, действительность *всех*, таким образом, оказывается замкнутым в «я» каждого, ограниченным этим «я», но этот ограниченный, эгоцентрированный мир *гармоничен*, человек способен управлять этим миром, и в этой кажущейся действительности он *счастлив*.

Действительность Клары, светлый, простой и ясный мир оказывается при ближайшем рассмотрении *сном* — состоянием, при котором *глаза закрыты* и подлинная действительность не видна, когда действительностью является, на самом деле, только внутренний мир, «я», казалось бы, надежно защищенное от вторжений. *Сном оказывается вся жизнь, в которой возможны гармония и счастье*.

Этот сон как единственная возможность счастья интуитивно охраняется *женщинами* — матерью Натанаэля и Кларой. Мать говорит маленькому Натанаэлю в последний приход Коппелиуса: «Будь спокоен, будь спокоен, ложись в постель — спи! спи!» Заботу о сне уже взрослого Натанаэля принимает на себя Клара: «Я решила быть твоим ангелом-хранителем и, как только мерзкий Коппола вознамерится смутить твой сон, явлюсь к тебе и громким смехом прогоню его прочь». Обе женщины пытаются вернуть Натанаэля в ограниченное пространство их счастливой действительности: «Теплое нежное дыхание коснулось моего лица, я пробудился как бы от смертного сна, надо мною склонилась мать. “Тут ли еще Песочник?” — пролепетал я. “Нет, милое дитя мое, нет, он давным-давно ушел и не сделает тебе ничего дурного!” — так говорила матушка и целовала и прижимала к сердцу возвращенного ей любимого сына». — «“Наконец-то, наконец-то, возлюбленный мой Натанаэль, ты исцелился от тяжкого недуга — ты снова мой!” — так говорила Клара с проникновенной сердечностью, обнимая Натанаэля».

Забегая вперед, отметим, что сон большинства людей столь глубок, что они лишены даже интуитивного страха перед проникновением в ограниченную действительность подлинной реальности — для них существует только действительность сна (мертвая Олимпия успешно принимает участия в чаепитиях, и вид ее вызывает подозрение лишь у «некоторых весьма проникательных студентов»). Что же касается тех, кто все же чувствует опасность, то здесь, как уже было отмечено, необходимо разделить женщин и мужчин. Если женщина выступает в роли *души*, то мужчина выполняет роль *разума*. Женщины в новелле сон охраняется интуитивно, как и интуитивно стремятся они максимально ограничить действительность, создав «дом-рай», в котором возможны покой и счастье. Мужчины же оперируют доводами рассудка (Лотар). Но и Клара, и Лотар, смутно предошущающие /



предугадывающие опасность пробуждения, борются с проникновениями в их мир подлинной реальности с помощью *смеха*. Смех, с одной стороны, «разволшебствует» явления реальной действительности, лишает «темную силу» ее «сакральности», убивает всякую возможность *серьезного* отношения к этой силе, а значит, и ее признания. Так, Клара призывает прозревающего Натанаэля: «Будь весел, весел!», обещает «громким смехом» прогнать Копполу прочь; когда перед чтением стихов «Натанаэль... с большой живостью и радостью говорил о различных веселых предметах», успокоенная его весельем Клара произносит: «Ну, вот, наконец-то ты опять совсем мой, видишь, как мы прогнали этого мерзкого Коппелиуса?»; так же смехом просит спасти его сам Натанаэль в своем первом письме: «Смейтесь, прошу вас, смейтесь надо мною от всего сердца! Очень прошу вас! Но, боже милостивый, — волосы мои становятся дыбом, и мне кажется, что, умоляя вас смеяться надо мной, я нахожусь в таком же безумном отчаянии, в каком Франц Моор заклинал Даниеля». С другой стороны, смех является символом свободы и власти — Клара свободна в параметрах действительности своего сна, ведь эта действительность фактически принадлежит ей, и она, в самом деле, получает все, что хочет (за исключением Натанаэля, который в эту ложную действительность «не вписывается»).

Говоря об отношении «проницательных» героев к подлинной действительности, необходимо также отдельно остановиться на образе Зигмунда и его роли. Зигмунд не просто понимает разумом, а *ощущает* опасность, в которой оказывается Натанаэль, так как является не только его другом, но и «названным братом», что косвенно указывает на *родство* Зигмунда и «Дарованного Богом». Зигмунд руководствуется не только разумом, но и интуицией, по признанию самого Натанаэля («Скажи мне, Зигмунд, как от твоей впечатлительной души, от твоих ясновидящих глаз, всегда отверстых для всего прекрасного, могли ускользнуть неземные прелести Олимпии?»), и оборванная фраза Зигмунда, которой он предостерегает Натанаэля, звучит пророчески: «Да сохранит тебя Бог, любезный брат! — сказал Зигмунд с большой нежностью, почти скорбно, — но мне кажется, ты на дурном пути. Положись на меня, когда все... — нет, я ничего не могу больше сказать!..» Натанаэль ощущает, что «холодный прозаический Зигмунд непритворно ему предан». При этом наделенный интуицией Зигмунд передает Натанаэлю Кларе, которая также верно будет хранить сон его брата, и этот сон должен быть для Натанаэля счастьем. *Не лишенный «проницательности», способности прозрения Зигмунд предпочитает истинному видению считать жизнь сном, подобно Сигизмундо Кальдерона*, говорящему: «Ведь мы, быть может, только спим. / Да, только спим, пока мы в мире / Столь необычном, что для нас / — Жить значит спать, быть в этой жизни / — Жить сновиденьем каждый час».

Несмотря на «круговую оборону» Клары, Коппола все же на краткий срок обретает для нее подобие реальности, тревожит ее сон: «Зловещий

продавец барометров Джузеппе Коппола неустанно следовал за мной по пятам, и, как мне ни стыдно признаться, он возмутил мой здоровый, всегда спокойный сон различными причудливыми видениями. Однако ж вскоре, уже поутру, все представилось мне иначе». Эта тревога вызвана не страхом Клары за ее собственное «я», а тревогой за Натанаэля, с которым ее связывает любовь. Самой же Кларе тревожиться нет причины: ее сон не только очень глубок, но и угоден укравшему подлинную действительность Коппелиусу. Вспомним рассказ нянюшки о Песочном человеке: «Это такой злой человек, который приходит за детьми, когда они упрямятся и не хотят идти спать, он швыряет им в глаза пригоршню песка, так что они заливаются кровью и лезут на лоб, а потом кладет ребят в мешок и относит на луну, на прокорм своим детушкам, что сидят там в гнезде, а клювы-то у них кривые, как у сов, и они выклевывают глаза непослушным человеческим детям». Отметим также то, что глаза Клары неоднократно называются «детскими», более того, она «доверчива, как дитя». Доверчивость Клары делает ее тем *ребенком*, который покорно закрывает глаза, идет спать, когда его посылают; в сущности, Кларе нет нужды обороняться, так как на ее душу Коппелиус уже не покусится, ведь этой душой он уже давно и незримо для Клары владеет.

Натанаэль, из которого Коппола «вытягивает» душу, при своем последнем соединении с Кларой также обретает детские черты: он «более, чем когда-либо, стал мягок и по-детски сердечен, только теперь открылась ему небесно чистая, прекрасная душа Клары». Тот ребенок, который *видел* в детстве («Ответ матери не успокоил меня, и в детском моем уме явственно возникла мысль, что матушка отрицает существование Песочного человека для того только, чтоб мы его не боялись»), кажется, становится послушно спящим дитем, становится иным, кардинально меняет направление своего движения — путь «наружу» заменяется на путь «внутри», как того хочет Клара: «Ей-богу, брат, я был на дурном пути, но ангел вовремя вывел меня на светлую стезю! Ах, то была Клара!»

На фоне этой счастливой действительности *подлинная реальность, которая оказывается страшнее любого кошмара, кажется Натанаэлю сном*: после происшествия с Коппелиусом он пробуждается «как бы от смертного сна»; после финальной сцены в Г. приходит в себя в родном доме и чувствует, что «пробудился словно от глубокого тяжкого сна; он открыл глаза и почувствовал, как неизъяснимая отрада обвеивает его нежной небесной теплотой. Он лежал на кровати, в своей комнате, в родительском доме, Клара склонилась над ним, а неподалеку стояли его мать и Лотар». Одна действительность исключает другую, и переходы от одной действительности к другой заставляют выбирать, что считать сном, а что явью. Натанаэль оказывается в ситуации того же Сигизмундо («Так жизнь и свет на сон похожи, / Что правда кажется обманом, / Обман является как

правда...)), а непосредственное влияние и в первом, и во втором случае Коппелиуса-Копполы делает его бессильным различить, где сон, где явь; к тому же рядом всегда оказывается женщина, которая излучает покой, заставляющий сделать выбор в ее пользу.

Но в подлинной действительности светлая и чистая Клара, дающая покой и счастье, спит более чем крепко — она погружена в сон безвозвратно. Клара так же «мертва», как и другая невеста Натанаэля — Олимпия («...он почувствовал, что ужас овладевает им, как и тогда, когда он коснулся холодной руки Олимпии; легенда о мертвой невесте внезапно пришла ему на ум...»), хотя смерть эта иного плана — смерть души. «Хладная душа» Клары подобна «холодным как лед губам» Олимпии, и в минуту прозрения Натанаэль видит в глазах «живой» невесты ее подлинную сущность — она его *смерть*: «Натанаэль глядит в глаза Кларе; но это сама смерть приветливо взирает на него очами любимой».

«Принцип Клары» — это принцип автономного чувства и разума, «принцип Просвещения», являющийся «первым итогом» «онтологического разрыва», результатом «первой кражи». Признание этой «кражи» чрезвычайно болезненно для «принципа достаточного основания» современной цивилизации, поскольку разволшебствует самые сокровенные надежды обыденного сознания/бессознания и стихийной чувственности/бесчувственности — любовь-эрос, красоту, естественные склонности, само-очевидность и т.п.: все предстает в новом слепящем свете, открывающем факт грандиозной экзистенциальной, эпистемологической и эстетической «подмены». Это — подмена-кража духовного слуха и духовного зрения, начало которой отражено в библейской аллегории грехопадения: его суть заключена прежде всего в своевольном отчуждении человека от опыта подлинной, богочентрической реальности. Это отчуждение начинается в отказе от приоритета духовного «вертикального» слуха «верха» с его Логосом-Голосом Бога и открытии слуха для голоса Змея: «И сказал змей жене: *подлинно ли сказал Бог...*» (Быт. 3: 1). «Опыт слуха», открывший грехопадение, сменился опытом нового взгляда на мир, «*опытом нового зрения*», «новых глаз». До грехопадения «слух и зрение» Адама-Евы были «вертикальными», и их нагота, облаченная в «свет вертикали», не вызывала стыда, поскольку воспринималась в «вертикальной» неотделенности от Бога, то есть «сверху вниз», то есть в Боге, через Бога и для Бога. «Горизонтальное обнажение» через смену зрения, через открытие глаз для мира вещей в «новом свете», в отделенности от Бога, рождает чувство стыда. Новое зрение — это зрение «вертикальной утраты», утраты видения божественной идеальности в феноменальной реальности.

«Принцип Клары» — это «горизонтальное» видение и ведение, в котором вещи *видятся* не в Боге, но отдельно от Него или «обнаженно», в самих себе, через самих себя и для самих себя. Но в этом «для себя» присутствуют «глаза

Змея», поскольку «Я-зрение» занимает место Бога: Змей обещает, что в тот момент, когда Адам и Ева вкусят плод «диавольской евхаристии»<sup>19</sup>, их «глаза откроются» и они станут «как боги» (Быт. 3: 5), то есть их собственное «Я» займет место Бога. Если раньше они видели вещи в божественном свете, то теперь увидят их в своем собственном. Функция света станет их собственной, а не функцией Бога: источник света перемещен из Бога в человека.

Романтическое *миро-видение* — это уже зрение «первой кражи», которое разделило «субъект» и «объект», однако это — видение в наступающей драме «субъектно-объектного» рассогласования. Если у Декарта субъект адекватен объекту благодаря «врожденным идеям», если, опираясь на эту классическую дихотомию, классицизм рассчитывает на разум, то романтизм диагностирует трагическую несоразмерность романтического «субъекта» и онтологической разорванности «объекта» на высокую и профанную реальности. Однако трагическое «недомыслие» романтизма, доверившегося чувству, в том, что романтическое чувство осознает себя как сопряженное с «мировой душой», заключающей в себе единство «объекта» и «субъекта». Романтическое чувство не может поверить в то, что «мировая душа» пала и что жертвой этого падения оказывается прежде всего романтический герой с его предельной сверх-чувственностью. Романтический конфликт между идеалом и действительностью, между мечтой и профанным миром — это все знаки падения «мировой души», украденной Змеем. Натанаэль интуитивно чувствует то, что «живая» Клара мертва («Натанаэль вскочил и с запальчивостью, оттолкнув от себя Клару, вскричал: — Ты бездушный, проклятый автомат!»), как и чувствует «в светлые, рассудительные минуты... например, утром, тотчас после пробуждения», что в поведении Олимпии есть некая ненормальность; интуитивно же он пытается «оживить», «разбудить» Клару, «воспламенить» ее душу, не задумываясь, что это прозрение, пробуждение, уход от смерти разрушит, уничтожит *счастье*: «Она видит пеструю поверхность мира и, как ребячливое дитя, радуется золотистым плодам, в сердцевине коих скрыт смертоносный яд»). И Клара, и Олимпия принадлежат Коппелиусу, обеих Натанаэль видит в купленной у Коппелиуса подозрительной трубке (трубку он покупает под влиянием усыпившей его отчасти «слепой» Клары), которая искажает мир, несмотря на ощущение, что «стекла... верно, чисто и явственно» отражают действительность. Натанаэль видит мир в трубке таким, каким должен видеть его «слепой»; впервые *увидев* по-настоящему безглазую Олимпию, он не просто ощущает подлинную действительность, а *видит* ее с ослепляющей, сводящей с ума ясностью.

Наличный мир не только не является миром ограниченного «я», он даже не является для этого «Я» «открытым» миром, в котором, помимо человека, могли бы существовать и действовать враждебные силы («Что-то ужасное вторглось в мою жизнь!»); «...это враждебное вторжение принесет мне вели-

кое несчастье»). Мир, сотворенный Богом, был дарован созданному Им человеку («Старик знал свое дело!») вместе со свободой. Но этот мир, «этот свет» украден, полностью подчинен Коппелиусу, превратившему его в *безумный хаос*, поглощающий все, и одновременно подобный в своей *круговой замкнутости* жуткому космосу, но устремленному *вниз*, в «черную бездну», это — *безумная пародия на Божественный космос* сотворенного бытия, который был устремлен *вверх*, и хаос этот сотворен стремящимся занять место Бога Коппелиусом, а украденное Коппелиусом человечество слепо вертится в этом замкнутом круге: «...Коппелиус хватает его [Натанаэля] и швыряет в пылающий огненный круг, который вертится с быстротою вихря и с шумом и ревом увлекает его за собой. Все завывает, словно злобный ураган яростно бичует кипящие морские валы, вздымающиеся подобно черным седоголовым исполинам»; «И тут безумие впустило в него огненные свои когти и проникло в его душу, раздирая его мысли и чувства. “Живей-живей-живей, — кружись, огненный круг, кружись, — веселей-веселей, куколка, прекрасная куколка, — живей, — кружись-кружись!”»; «...весь помертвев, он устремил на Клару неподвижный взор, но тотчас огненный поток, кипя и рассыпая пламенные брызги, залил его вращающиеся глаза; он ужасающе взревел, словно затравленный зверь, потом высоко подскочил и, перебивая себя отвратительным смехом, пронзительно закричал: “Куколка, куколка, кружись! Куколка, кружись, кружись!”».

Эта замкнутая «хора» Клары — кажущееся «пространство разума», которое давно стало «домом безумия». В своем трактате «История безумия в классическую эпоху» М. Фуко подтверждает пророческое прозрение Гофмана, утверждая, что «истина безумия» стала «одним из ликов разума», благодаря которой он обрел еще большую уверенность в себе. Увидев эту *безумную* действительность, оказавшись в ней, ощутив себя ее частью, Натанаэль теряет *разум*, которым мнимо обладал, теряет внешний лоск человека — призрачную, иллюзорную оболочку: «Речь его перешла в ужасающий звериный вой...», «ужасающе взревел, словно затравленный зверь»; Натанаэль становится соответствующей этой действительности частью — «безумцем», начинает жить в соответствии с этим хаосом бытия, пытаясь *схватить и уничтожить*: «...он бросился на профессора и сдавил ему горло. Он задушил бы его... Натанаэль неумолчно кричал страшным голосом: “Куколка, кружись, кружись!” — и слепо бил вокруг себя кулаками»; «...с неистовой силой схватил Клару и хотел сбросить ее вниз...» Под взглядом Коппелиуса, который знает, что мир принадлежит ему (символом свободы и власти и в действительности сна, и в подлинной реальности является постоянный смех Коппелиуса-Копполы), а потому с самого начала затевает с Натанаэлем игру, забавляясь этой постепенной кражей души и изначально обращаясь с героем как с игрушкой («Коппелиус громко захохотал: “Пусть у малого останутся глаза, и он хорошенько заплачет свой урок на этом

свете; ну а все же мы наведем ревизию, как там у него прилажены руки и ноги?»), Натанаэль доходит до крайней точки жажды уничтожения — уничтожает себя. В отличие от *увидевшего* Натанаэля «слепые» в это безумие подлинности не впадают и продолжают сохранять иллюзорную, призрачную, кукольную разумность послушных автоматов.

#### «Тайна № 6»

Остановимся особо еще на двух важнейших моментах — на алхимии и на образе Олимпии. Алхимическая магия, играющая столь важную роль в гибели Натанаэля (даже алхимия, выродившаяся в «лабораторию аптекаря», соседа Натанаэля, «жившего в нижнем этаже», на котором занимается «огонь», разрушивший его «дом»), находится во владении Коппелиуса, так как является попыткой овладения миром, попыткой самому стать *создателем*. Эта магия становится способом кражи души, что очевидно с самого начала новеллы, когда появляется описание отца Натанаэля во время алхимического опыта: «Когда старый мой отец склонился над огнем, — какая ужасная случилась с ним перемена! Казалось, жестокая судорожная боль преобразила его кроткое честное лицо в уродливую отвратительную сатанинскую личину. Он походил на Коппелиуса!» Обезличивающая магия, основанная на принципе “*techne*”, трансформируется в научную техномагию. Многие заметили это. Так, Филипп Серс, французский исследователь авангарда и русской иконы, убежден в том, что техника имеет природу, сродную с природой магии: «Общим критерием для магии и техники остается эффективность со своей демонической моральной независимостью...»<sup>20</sup> Внутренняя близость *сверх*-естественной магии, которая на деле оказывается *сниз*-естественной», то есть «естества снизу», и техномира, обусловлена культом декларируемой «объективности», то есть *вне*-личностной, *вне*-нравственной специфики, выдаваемой за «объективность». Однако на деле за «объективностью» и «безличностью» скрывается *сила, воля*, жаждущая разрушить всякую живую личность, заменив ее безличным принципом Зверя. Сегодня все очевиднее становится близость магии и техники, пророчески увиденная Гофманом.

Главным «научно-техническим» опытом по овладению миром становится «творение» человека — попытка полностью уподобиться Богу, воспроизведя высшее его создание. При этом «творит» Коппелиус, а мнимо «творящий» Спаланцани так же слеп, как и остальные: он всего лишь «поденщик», который «вложил... всю жизнь» в создание бездушного механизма, но не видит, что главным были «глаза» — украденная душа Натанаэля, требует забрать душу назад, но вернуть «истинно ценную» в сравнении с душой куклу: «В погоню — в погоню — что ж ты медлишь? Коппелиус, Коппелиус, он похитил у меня лучший автомат... Двадцать лет работал я над ним — я вложил в него всю жизнь; заводной механизм, речь, движение

— все мое. Глаза, глаза он украл у тебя! Проклятый, злодей! В погоню!.. Верни мне Олимпию... Вот тебе глаза!” И тут Натанаэль увидел на полу кровавые глаза, устремившие на него неподвижный взор; Спаланцани невинной рукой схватил их и бросил в него, так что они ударились ему в грудь». Душа, в которой пребывают «глаза Бога», не входит в «проект мира» естествоиспытателя Спаланцани, основанный на герменевтики разобожественного, безблагодатного разума, создающий «магическую альтернативу» не только «проекту Бога», но логике природы. Природной «логике факта» противопоставляется «логика артефакта», логика «искусственно содеянного», что понял гений автономного принципа Кант: «Естествоиспытатели поняли, что разум *видит* только то, что *создает по собственному плану*, что он с принципами своих суждений должен... заставлять природу отвечать на его вопросы, а не тащиться у нее на поводу... Разум должен подходить к природе не как школьник, которому учитель подсказывает, что он хочет, а как судья, заставляя свидетеля отвечать на предлагаемые им вопросы»<sup>21</sup>. Олимпия важна для Спаланцани как вершина технократического разума, но не менее важна для Коппелиуса, отобравшего ее у Спаланцани. Однако она важна не только как средство для кражи души Натанаэля; более того, сам Натанаэль, обладающий душой, «дарованной Богом», важен только как своего рода «душевный донор». **Кукла же является вершиной, идеальным образцом «человека» в украденном мире, высшей точкой (Олимпом) владения этим миром, свидетельством того, что Коппелиус приблизился к Творцу, не только сотворив свой хаос-космос, но и «создав» человека в «образе зверя».**

#### «Тайна № 7»

Самая важная и самая трудная тайна новеллы Гофмана — «тайна видения», связанная с «тайной света». В научном гуманитарном пространстве эта тайна исследуется в последней книге Мерло-Понти «Око и дух», вышедшей в 1964 г. и посвященной феноменологической онтологии видящего и видимого. Главная тема этой работы — изначальная взаимопринадлежность и взаимопереплетенность бытия и экзистенции, «встречающихся» в видении, «которое все знает» и, не производясь нами, «производится в нас». Методологическая ценность этой книги заключена в выводе о том, что видение есть данная человеку способность быть вне самого себя, «изнутри участвовать в артикуляции бытия», что содействует научно-философскому прояснению демонического стремления Коппелиуса завладеть глазами Натанаэля с целью деонтологизации бытия. В отличие от романтизма, трактующего о загадочности «темной иррациональной воли» в феноменологии бытия (Шеллинг), Мерло-Понти говорит о «загадочности тела», состоящей в его природе как «видящего и видимого» одновременно, отражая генеральную установку постмодернизма на сведение вопроса о природе человека к его телесности.

Самое пристальное внимание «тайне света» уделяло христианское богословие, поскольку именно в контексте христианской традиции свет играет ключевую роль. В ней видимый свет понимается как *символ*<sup>22</sup> «Света истинного» (Ин. 1: 9). По словам Максима Исповедника, «Бог, будучи Светом по естеству, проявляется в свете по подражанию, как Первообраз в образе»<sup>23</sup>.

В западно-христианской натуртеологии свет рассматривался как конститутивная сущность мироздания и универсальная форма всего сущего<sup>24</sup>. Но постепенно мистика света на Западе все более приобретала характер отвлеченного умозрения, причиной чего явились принципы языческой космологии, основанной на теории синавгии<sup>25</sup>. Эта теория, представленная в трудах Платона<sup>26</sup>, объясняет механизм формирования *оче-видных* и *умо-зримых* образов. В соответствии с ней человек обладает возможностью предельного познания мира, поскольку глубинная онтологическая структура бытия соответствует категориальной структуре человеческого мышления. Согласно синавгической концепции, образ мира возникает благодаря соединению действия *внутреннего света* (= «субъективного света»), изливающегося из наших глаз<sup>27</sup>, и действия *внешнего света*, истекающего от предметов (= «объективного света»). Помимо этих двух компонентов восприятия необходим также «третий род» — тот самый «дневной свет», который опосредует *взаимо-действия* «субъективного» и «объективного» света. В западно-христианской традиции «субъективный свет» получил наименование *lux*, а «объективный свет» — *lumen*.

Согласно синавгической гносеологии, созерцая опосредуемые естественным светом феномены, человек мог проникнуть своим умным взором в самую суть естества, мог *прозреть* онтологическую структуру реальности. Таким образом, теория синавгии отвечает языческой онтологии *неразрушенного космоса*, соответствует миру до грехопадения, но грехопадение разрушило космос и, соответственно, синавгию. Тайный механизм разрушения отражен в одном из имен Губителя — Люцифер = “Luciferus”, что в переводе с латинского означает «несущий свет». Сатана стремится завладеть «духовным зрением» человека, его «внутренним светом», божественным *lux*’ом. Ему нужно «око жизни», которое он пытается подменить «оком смерти»: для этого он стремится наполнить человека новым «ложным светом», превратив его таким образом из «со-причастника Божеского естества» (2 Петра. 1: 4) в «со-причастника» Люцифера.

Вот почему Коппелиусу нужны глаза Натанаэля: завладев ими, он подменит в Натанаэле источник света, «дарованный Богом» (др.-евр. *Натанаэль* — «дарованный Богом»), на свет «несущего свет» (= Люцифера). Гофман неслучайно и гениально подчеркивает эту идею подмены в еще одной аллюзии, связанной с именем главного героя: это — евангелическая аллюзия на одного из учеников Христа Нафанаила из Каны Галилейской, приведенного к Иисусу Филиппом. «Филипп находит Нафанаила и гово-



рит ему: мы нашли Того, о Котором писал Моисей в законе и пророки, Иисуса, сына Иосифова, из Назарета. Но Нафанаил сказал ему: из Назарета может ли быть что доброе? Филипп говорит ему: пойди и *смотри*» (Ин. 1: 45—47). Уже в выборе имени главного героя — великое прозрение Гофмана в трагедию романтической личности: если евангелический Нафанаил «пошел и увидел» «Свет истинный» (Ин. 1: 5), то Гофмановский Натанаэль пришел, но не увидел, поскольку смотрел на мир через «перспективу» Копполы. Однако «кража глаз» явилась одновременно «кражей онтологии» через посредство Натанаэля по причине «взаимопринадлежности бытия и экзистенции» (Мерло-Понти).

Пророческий парадокс данного художественного прозрения заключен в том, что подмена бытийной онтологии на «Люциферов мир» стала основой «научной революции» в ее уверенности, что этот мир является единственно «объективным». Это отражено, например, в работах Кеплера по оптике, в которых он, пытаясь доказать идею гармонии микро- и макрокосмоса, пришел к выводу о рассогласовании между внутренним и внешним. В поисках выделения «объективной», поддающейся исчислению стороны бытия, четко отличающейся от всякого ненадежного «субъективного» восприятия, Кеплер сосредоточил все внимание на описании того, что происходит «вовне глаза», полностью исключив вопрос о том, как, собственно, осуществляется процесс восприятия и формирования изображения. Таким образом, деятельность Кеплера по существу ознаменовала поворотный этап в процессе разрушения прежней «холистической» философии: «lux был побежден lumen'ом», — так подводит итог работ Кеплера по «объективной» оптике Дж. Холтон<sup>28</sup>, специалист по философии науки.

«Гофмановский взгляд» на «победу lumen'a» открывает в ней победу «принципа Олимпии», которому предшествует «принцип Клары», сложившийся в результате разрушения «синавгической» гносеологии, то есть разрыва «субъективного» и «объективного» света. В результате перемен, произведенных «научной революцией», высшим уровнем достоверности стала признаваться не абсолютная, но лишь практическая достоверность. Но достоверно человек может лишь знать “*techne*”, то есть то, что он производит сам: отсюда и исходит экспериментальный метод изучения природы в искусственных условиях, хотя еще Аристотель четко различал между «*фюсис*» = «истинной природой» и «*техне*» = «искусственной природой». И это извлекаемое в искусственных условиях знание стало называться «объективным», хотя оно извлекается по меркам нашего собственного, автономного умо-*зрения*, наполненного, согласно «Откровению от Гофмана», «Люциферовым светом». Экспериментальная «техно»-методология познания привела к тому, что мы видим природу не в свете ее бытийной сути, а в «свете» искусственных приборов и знаковых систем, создающих то, что получило наименование «научной картины мира»<sup>29</sup>.

Относительность и проблематичность такого знания давно уже осознают сами ученые, понимая то, что мы вовсе не видим мир таким, каков он есть на самом деле, о чем свидетельствуют две крупнейшие физические теории XX века, перевернувшие наши представления о строении бытия, — теория относительности и квантовая механика, например «концепция дополнительности» Н. Бора. Суть ее в том, что операциональное исследование света вновь возвращает нас к идее дополнительности *lux* и *lumen*, от которой отказались где-то на пороге Нового времени<sup>30</sup>. Теория относительности и квантовая физика разрабатывают такой образ мира, «элементами реальности» которого являются не просто «объективные», то есть как бы не зависящие от наблюдателя «факты», но именно факты *co-бытия*. Постмодернизм сильно сомневается в возможности вернуть истинный «объект» в «субъект», как, по сути, вообще в возможности обоих по причине «кражи объекта» (Ван ден Хевель) и «смерти субъекта» (Р. Барт). Причина этой невозможности, по Хайдеггеру, в том, что мир стал слишком «картиной», «и этим отличается существо Нового времени»<sup>31</sup>. «Картина», с одной стороны, устраняет человека из мира, тем самым «объективируя» его, устраняя «свойственную человеческому присутствию субъективность». С другой стороны, «картина» «объективирует» субъективное человеческое *умо-зрение*, которое извлекается из субъекта и пред-стоит ему с предметной *оче-видностью*.

«Философская схема» Хайдеггера соотносима с «художественной схемой» Гофмана: сущий мир подменяется оптической симуляцией, «картиной», знаком-симулякр, ложной «хорой», для которой Коппелиусу нужны глаза Натанаэля, чтобы вывести его из его «живой субъективности» в оптику подмены, в иную проекцию видения. И «адвокату дьявола» это удастся при помощи Спаланцани: «продуктом» научного творчества профессора становится новое творение, которое «приятно для глаз и вожделенно» (Быт. 3: 6). Это — мир «последней кражи», эстетической вершиной которого является Олимпия. В этом мире Натанаэль еще способен заглянуть за «физику» видимого, за которой он уже угасающим «внутренним светом», «краем глаза» его успевает увидеть демоническую природу невидимого, вторгающегося в видимый мир. Но «эстетический свет» Натанаэля направлен лишь в одну сторону невидимой духовной реальности, а именно — в сторону реальности «ложных духов». Эстетический взор уже не способен прозреть духовную реальность Истины, которую имеет в виду, например, Максим Исповедник: «Если невидимое зрится посредством видимого, как написано<sup>32</sup>, то для преуспевших в духовном созерцании легче будет постигнуть видимое через невидимое. Ибо символическое созерцание умопостигаемого посредством зримого есть одновременно и духовное ведение и умозрение видимого через невидимое»<sup>33</sup>.

«Романтический взор» — последняя эстетика в художественной истории евро-центрической культуры, прозревающая трансцендентное через

имманентное, невидимое через видимое. Но это — прозрение в невидимую трансцендентность Зла с его апокалиптической энергией, добываемой из Натанаэлей в имманентности. Именно это Зло заключает мир в «новый космос» самоубийственной окончечности, образом которой в новелле Гофмана является «огненный круг». Этот круг окончечной «физики», давно ставшей «техне», «научен», поскольку считается единственной научной реальностью в объективирующей парадигме «научной картины мира», не заметившего своей не-свободы от «**Люциферова света**»...

Пророческие тайны, кодированные в художественном хронотопе новеллы Гофмана, оказываются поразительно актуальными в дискурсе времени, которому грозит опасность стать «последним временем» (1 Ин. 2: 18), если Натанаэль не вернется к «Свету истинному», дарованному ему Богом, а Надежда остается всегда, потому что «Бог есть любовь» (1 Ин. 4: 16).

---

<sup>1</sup> Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж, 2003. С. 22.

<sup>2</sup> См.: *Drix R. E. A. Hoffmann. Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente.* Stuttgart, 2003. S. 67—78.

<sup>3</sup> См.: *Бент М. И.* Немецкая романтическая новелла. Иркутск, 1987; *Ботникова А. Б.* Указ. соч.; *Грешных В. И.* Мистерия духа. Калининград, 2001; *Walter J.* Das Unheimliche als Wirkungsfunktion. Eine rezeptions-ästhetische Analyse von E. T. A. Hoffmanns Erzählung «Der Sandmann» // *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 30 (1984). S. 15—33; *Kremer D. E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane.* Berlin, 1999. S. 85 f; *Fuchs A.* Kritik der Vernunft in E. T. A. Hoffmanns phantastischen Erzählungen «Klein Zaches genannt Zinnober» und «Der Sandmann». — Berlin, 2001 u. a.

<sup>4</sup> *Goethe J. W. Werke.* Weimarer Ausgabe. Weimar, 1904. Abt. 1. Bd. 42, 1. S. 88.

<sup>5</sup> *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 13.

<sup>6</sup> *Гофман Э. Т. А.* Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967. Далее ссылки не оговариваются. Курсив здесь и далее наш. — *В. Г.*

<sup>7</sup> См., напр.: *Чавчанидзе Д. Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М., 1997.

<sup>8</sup> Греч. *techne* — «искусственно созданный». В системе Аристотеля противопоставляется *physis* = «сущему самом в себе», «самодвижущемуся». То есть Аристотель различал две природы — «истинную» и «искусственную».

<sup>9</sup> См.: *Ботникова А. Б.* Указ. соч. С. 24; *Гильманов В. Х.* Мифологическое мышление в сказке Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок» // *В мире Э. Т. А. Гофмана.* Калининград, 1994. С. 27—41.

<sup>10</sup> Греч. «эпистеме» — «достоверное знание», противопоставленное у Платона «докса» (= «мнение»).

<sup>11</sup> Сравните с 1 Кор. 13: 12: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу».

<sup>12</sup> *Грешных В. И.* Указ. соч. С. 42.

<sup>13</sup> То есть не просто «гнозис» как самочинное в своей имманентности «знание», а «со-гнозис», отражающий диалогический характер истины.

<sup>14</sup> Ясную позицию в отношении идеи «Песочного человека» выражает А. Б. Ботникова, полагая, что «разрушительная сила, воспринимаемая сознанием героя как фатум, в объективном течении рассказа выступает делом рук человеческих» (Ботникова А. Б. Указ. соч. С. 61).

<sup>15</sup> Вряд ли возможно согласиться с мнением Рудольфа Друкса о том, что «тайное значение» имени «Коппелиус» исчерпывается только семантической связью с итал. *corro*, что означает «сосуд» и в переносном значении «глазница». Латинизированное имя этимологически восходит к лат. корню \**cor-* со значением «связь, соединение», отраженным в лексеме *copula* = «связка». Именно эта библейско-пророческая коннотация в имени Коппелиус более всего раскрывает его функционально-демоническую сущность как «вне-бытийной связки», как Губителя бытия в противоположность Христу как «бытийной связке», как Спасителю бытия.

<sup>16</sup> Лосский В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 239.

<sup>17</sup> См.: Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972. С. 290.

<sup>18</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск, 1999. С. 328.

<sup>19</sup> Греч. *diabolos* — «разделяющий», «разбрасывающий».

<sup>20</sup> Серс Ф. Возврат к сакральному или преобразование авангардом // Беседа. 1993. № 11. С. 195.

<sup>21</sup> Кант И. Критика чистого разума. М., 1994. С. 16—17.

<sup>22</sup> Греч. *symballein* — «со-единять, связывать».

<sup>23</sup> Прп. Максим Исповедник. Творения. Кн. 11: Вопросы к Фалассию. Ч. 1. М., 1993. С. 40.

<sup>24</sup> См.: Гроссетест Р. О свете, или О начале форм // ВФ. 1995. № 6. С. 125.

<sup>25</sup> Греч. «синавгия» — «со-очие», «со-светие».

<sup>26</sup> См.: Платон. Тимей, 45b — 47c; Государство, 508—509; Менон, 76c.

<sup>27</sup> Ср.: Лк. 11: 34—34: «Светильник тела есть око; итак, если око твое будет чисто, то и все тело твое будет светло; а если оно будет худо, то и тело твое будет темно. Итак, смотри: свет, который в тебе, не есть ли тьма? Если же тело твое все светло и не имеет ни одной темной части, то будет светло все так, как бы светильник освещал тебя сиянием».

<sup>28</sup> См.: Холтон Дж. Тематический анализ науки. М., 1981. С. 168.

<sup>29</sup> См.: Косарева М. М. Социокультурный генезис науки Нового времени (Философский аспект проблемы). М., 1989. С. 116—117.

<sup>30</sup> См.: Холтон Дж. Указ соч. С. 167—172.

<sup>31</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 49 и далее.

<sup>32</sup> Имеется в виду Рим. 1: 20: «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы...»

<sup>33</sup> Прп. Максим Исповедник. Творения. Кн. 1: Богословские и аскетические трактаты. М., 1993. С. 160.