

Константин Глебович ИСУПОВ / Konstantin ISUPOV

| Русский эрос и метафизика смерти / Russian Eros and Metaphysics of Death |

Константин Глебович ИСУПОВ / Konstantin ISUPOV

*Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
Институт философии человека, кафедра этики и эстетики
Профессор, доктор философских наук*

*Herzen State Pedagogical University, St. Petersburg, Russia
Professor, Doctor of Sciences (Philosophy)
kgisupov@rambler.ru*

РУССКИЙ ЭРОС И МЕТАФИЗИКА СМЕРТИ

В статье рассмотрена философско-эстетическая специфика русской эротанатологии, которая зиждется на традициях русского религиозного ренессанса Серебряного века, укоренённого в творчестве Ф. М. Достоевского. Эта, идущая от Достоевского, философия человека, которая развивалась как философия другого (в работах таких авторов как Л. Карсавин, Б. Вышеславцев, П. Флоренский и др.), предполагает снятие бинарных оппозиций этики и эстетики в эротанатологической проблематике, конституирующей в себе концепты несвободы, насилия, принуждения, жертвы, смерти, но и единства, полноты, свободно-го выбора.

Ключевые слова: метафизика несвободы, эсхатология, эстетика жизни, другой.

RUSSIAN EROS AND METAPHYSICS OF DEATH

The article exposes the philosophic and aesthetic specific traits of Russian erotanathology based on traditions of Russian Silver Age Religious Renaissance deeply rooted in F. Dostoevsky. This philosophy of human descending from Dostoevsky had been developed as philosophy of the Other in Russian Silver Age authors, such as L. Karsavin, B. Vysheslavtsev, P. Florensky et al, and related to the negation of binary oppositions of ethics and aesthetics in erotanathology constituting concepts of lack of freedom, violence, compulsion, victim, death as well as unity, wholeness and free choice of a human.

Key words: metaphysics of unfreedom, eschatology, life aesthetics, another.

72

В основе русской эротической интуиции лежит тайное желание несвободы. С одной стороны, столь нередкая тема романтической агрессии, направленной на ближнего (ближнюю), эстетически мотивируется и маскируется сверхчеловечески мощной энергией Эроса, наследуемой поэтом-небожителем. Герой тютчевского стихотворения «не верь, не верь поэту, дева...» говорит о себе в третьем лице: «Он ненароком жизнь задушит, Иль унесет под облака». Романтический Эрос-Губитель свои посулы любви исполняет за гранью дольного жития, тесного для его демониче-

ских порывов. С другой стороны, жертвенный костер любви возжигается во исполнение требований церемониальной эстетики, а гибнут на этом костре оба, коль скоро, по Тютчеву, любовная встреча – это и «поединок роковой», и «самоубийство».

Воздвижение эротического культа свершается по куртуазному уставу добровольной этики служения Даме, но (в отличие от западноевропейской манеры) яркая гибель ожидает обоих, — и не в силу трагической вины, как у Шекспира, а потому, что полнота взаимной приязни, плерома русского Эроса может быть только избыточной, т. е.



Константин Глебович ИСУПОВ / Konstantin ISUPOV

| Русский эрос и метафизика смерти / Russian Eros and Metaphysics of Death |

смертельной. Наш с тобой взаимно-свободный эротический выбор оплачен равенством в смерти. Свобода выбора и несвобода культового растворения в друг о й, свобода чувства и несвобода овнешняющих его «отношений» должны совпасть, не взаимоуничтожившись. Это невозможно в рамках прозаической телесности и прозаически-дольней действительности, в пределах которых мы свидетельствуем лишь «физику» любви. Это возможно в метафизическом топосе вечного Эроса, за гранью всего физического.

На пороге перехода русская метафизика Эроса естественно смыкается с метафизикой несвободы и метафизикой смерти. Мудрость Эроса в том и состоит, что он несвободу выбравшего (несвобода эта компенсируется эмоциональной агрессией) умирляет и успокаивает метафизической проекцией смерти в самое сердце мира любящих; очень немного говорят о любви Ромео и Джульетта, но непрерывно — о смерти. Когда они догадываются о своем гибельном уделе, осуществляется эстетика завершения личностей в Эросе; формулируется она в терминах танатологии. Так, Бахтин говорит о спасительном завершении «я» другим с эстетически компетентной позиции другого. «Я» должно оказаться другим для меня в завершающем памятовании, т. е. стать, по выражению русского антрополога, «формально мертвым» (завершенным в смысловой полноте своей судьбы, видной мне одному с моего единственного места). Эстетическая смерть другого (= умирание в форме) – дар русского Эроса всем предстоящим свободе, любви и смерти. Максимализм русского Эроса – это максимализм преизбытка: карамазовский хаос чувственности (на пороге меж физическим развратом и эротическим юродством) изнутри себя восстанавливает смутно прозреваемые иерархии смыслового порядка жизни (на пороге метафизически ответственной за полноту Эроса смерти). В русской традиции Эрос стал категорией, в смысловом поле которой последнему испытанию подвергаются национальные возможности отечественного способа философствования и жизнеощущения в целом.

Пример Достоевского, убежденного в возможности «непосредственного» (целостного) постижения истины, особенно впечатляет; философская критика не раз это отмечала. Русский религиозный ренессанс создал подробно нюансированные пересекающиеся проблемные поля Эроса и Танатоса. Они стали изводами русской философии судьбы, метафизики бытия, историософии и космодицеи. Размышлять о смерти и любви означало для религиозного визионера XX в. прежде всего перечитывать «Идиота», «Бесов» и «Братьев Карамазовых». Вспомним, что полемика К. Леонтьева с Достоевским одним из центров имела отрицание первым идеи «всечеловеческой любви» второго (Леонтьев назвал ее космополитической). Оппонент писателя готов к различению любви-милосердия и любви-восхищения, любви моральной и любви эстетической, он может упростить эту тетраду до диады и сказать, что «любовь к людям может быть прежде всего двоякая: нравственная, или сострадательная, и эстетическая, или художественная»¹.

С позиции Леонтьева проповедь христианами братской приязни видится великой исторической неудачей, свидетельства чему он ищет в картинах Иоаннова «Откровения»: эсхатологическая перспектива финала истории строится здесь под знаком безлюбивного человечества. Эрос Леонтьева апокалиптичен, в нем сосредоточен ужас перед фактом исчезновения из мира благодати. Тем большую ценность, полагает критик Достоевского, приобретает для личности тот тип мироотношения, что самим Леонтьевым назван *эстетикой жизни*. До демонического Эроса Ставрогина и Федора Павловича Карамазова леонтьевский эстетизм не доходит; позднее этот философ, ставший монахом, посмеется над идеалами Зосимы и возможностью иночества в миру. Эстетизм леонтьевского типа, как всякий эстетизм, выстраивающий мир в композицию, приемлемую для его единственного созер-

¹ Леонтьев К.Н. О всемирной любви, по поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике // О Достоевском. М., 1990. С. 13. Далее маркируем это издание в скобках «*О Дост.*» и указываем стр.



Константин Глебович ИСУПОВ / Konstantin ISUPOV

| Русский эрос и метафизика смерти / Russian Eros and Metaphysics of Death |

цателя, не в состоянии извлечь из понимания Достоевским любви ни конфессиональных, ни антропологических выводов. Любовь у Леонтьева – или дистанцированная от конкретного человека эмоция жалости-сочувствия (с хладнокровным сознанием творимого при сем добра), или эгоистский эрос-присвоение, в котором нет уже ни жалости, ни сочувствия, а есть конструируемая в эротическом «объекте» рациональная эстетическая композиция. В эросе Леонтьева нет *другого* как автономной ценности и как единственной ценности Божьего мира, т.е. того, о признании которого так много говорил В. Соловьев: «Смысл человеческой любви вообще есть *оправдание и спасение индивидуальности через жертву эгоизма*. <...> Человек, будучи фактически только *этим*, а не другим, может *становится всем*, лишь снимая в своем сознании и жизни ту внутреннюю грань, которая отделяет его от другого. «Этот» может быть «всем» только *вместе с другими*»². Углубление этой мысли о другом как объекте или источнике нравственного спасения мы найдем на всех этапах развития русской религиозно-философской традиции. Философская критика не уставала комментировать громадное значение открытой и обоснованной Достоевским нужды в другом как исконной человеческой потребности, которая находит свое выражение и в диалогической фактуре мышления, и в театре внутренних «я», и в онтологических процедурах утверждения личности в глазах и слове личности другого. Перечень обнаруженных критиками Достоевского (от Розанова и Вольнского до Франка и Бахтина) аспектов необозрим. Достаточно сказать, что выросшая из критики Достоевского философия человека развивалась по преимуществу как философия Другого, а философия Эроса – как диалог «двоих пред лицом третьего, а именно Третьего», – по формуле П. Флоренского в «Столпе...». «Любовь» в прозе Достоевского – менее всего элементарная пружина классической фабулы, не интрига и не двигатель сюжета, а тема жизни внутреннего человека-героя.

² Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. 2-е изд. М., 1990. Т. 2. С. 505-506.

Эрос, созидающий кровное общение душ, и Эрос – провокатор бесконтрольных поступков; Эрос – сублимант бессознательного и Эрос – человеческий гений приязни; эротическая филантропия и Эрос демонизованный, – все эти маски и личины любви, ее подлинные и мнимые обличия могут быть персонифицированы и образовывать контрастные антитезы (вроде «Мышкин/Рогожин»), а могут и предстать в аморфном смешении того, что этика заботливо разделяет (таковы Свидригайлов или Федор Павлович).

К эротическим монстрам Достоевского религиозная мысль проявила особое внимание. Свидетельство тому – хотя бы статья Л. П. Карсавина «Федор Павлович как идеолог любви» (1922). Шокирующее именование работы мотивировано самой фактурой сознания героев: семейство Карамзовых рассмотрено как разнородно-хоровая идеологическая репрезентация. Из темной стихии Эроса прорастает целое древо проясняющих его смысл сознаний. «И острый ум Ивана, и необыкновенное чутье Алеши, и цинически прозорливая расчетливость Смердякова вырастают из одной и той же вещи и многообразной стихии их отца» (*О Дост.*, 266). Установка на героя-идеолога (чуть раньше обоснованная Вяч. Ивановым и Н. Бердяевым, а чуть позже А. Штейнбергом и М. Бахтиным) позволила Карсавину пройти по ярусам мировоззренческой постройки Достоевского, чтобы показать читателю, с какой трагической необходимостью в самых ответственных узлах ее композиции и в составе несущих ее свод опор сочленены похоть и святость, грех и красота, жажда целостности и порыв к разрушению, разврат и невинность, эротическая дерзость тела и жертвенный эрос души. Карсавин, сохраняя эротическую дистанцию по отношению к герою своего эссе, говорит о прямых соответствиях телесной похоти рациональному эротическому любопытству (поэтому Федор Павлович назван «развратным аналитиком»); безобразной стихии влечения – жажде насилия и мучительства. Принуждение и жертвенность неотторжимы в темной глубине Эроса. Еще более определенно скажет об этом другой комментатор Достоевского –



Константин Глебович ИСУПОВ / Konstantin ISUPOV

| Русский эрос и метафизика смерти / Russian Eros and Metaphysics of Death |

Б. Вышеславцев в статье 1932 г.: «<...> Есть дары любви, которых никогда не должна добиваться самая отважная рыцарская воля. Эрос мстит жестоко за всякое принуждение. В любви все самое ценное рождается, а не творится...»

Эрос мирится только с принуждением и завоеванием: когда его принуждают к тому, чего он, в сущности, изначально и бессознательно желал» (О Дост., 401).

Бессознательные доминанты эротического: насилие и власть – роковым, почти суицидным, образом преобразуют Эрос в Танатос. Всматриваясь в линию жизни Дмитрия Карамазова, Карсавин говорит: «Маленькие эмпирические «я» стремятся к самоутверждению в полном обладании любимой <...>, в полном растворении ее в себе. Я хочу, чтобы любимая стала моею, мною самим, чтобы она исчезла во мне и чтобы вне меня ничего не осталось. Эта жажда власти и господствования есть во всякой любви; без нее любить нельзя. Поэтому-то люди и проявляются как борьба двух душ, борьба не на жизнь, а на смерть».

Любовь всегда насилие, всегда жажда смерти любимой во мне; даже тогда, когда я хочу, чтобы любимая моя властвовала надо мной. Ведь я хочу именно *такого* насилия, т.е. уже навязываю любимой *мою* волю.

И если даже отказываюсь я от всяких моих определенных желаний и грез, я все же хочу, чтобы она (никто другой) была моею владычицей, хочу, чтобы *ее* воля и во мне осуществлялась, т.е. отождествляю мою волю с ее волей, себя с любимой. А тогда уже не любимая совершает насилие надо мной, а я сам – через нее; и уже не она владычествует, а я владычествую. <...> В пределе своем подчинение превращается в господствование; вернее же – в этом пределе нет ни господствования, ни подчинения, но одно только единство двух волей, двух «я» (О Дост., 267–268).

Открытие в Эросе властных структур только добавило двусмысленности в философскую репутацию Эроса как иррационального феномена. Совершенно особую проблемную притягательность эта мифологема приобрела с вхождением ее в са-

мый центр круга вопросов о смысле смерти и бессмертию.

Эрос в губительной для человека интенции мог осмысляться как выражение воли к смерти; с другой стороны, сосредоточенный в нем вакхический переизбыток страсти открыт личности как жизнедеятельный источник существования. В Эросе преодолевается исконная раздельность существ и вечная распря женского и мужского, но в нем же творит свое дело воля злых стихий, самоубийственно вовлекающая людей к губительным обрывам бытия. Экстаз творческого дерзания и динамическое самораскрытие, так естественно сопровождаемые высоким тонусом духовного ликования и так органично ответившие потребности «я» в умном Эросе, опасны именно своей естественностью и органичностью: их, конечно, выдержит Естество Мира и Органика Бытия, но – кризисы, болезни и смерть сторожат всякую тварность, возмнившую себя хозяином укрощенного Эроса.

В конфигурацию мировых стихий чертеж Эроса онтологически встроено как проекция Смерти в пространство бытия, а чертеж Жизни – как проекция Эроса в план Смерти. В посюстороннем мире, который явлен нам безнадежно плоским, двуединая запредельная топология Эроса и Танатоса видится в виде проекций осевых линий Эроса. По одну сторону ее – доступная наблюдению живая жизнь, а по другую – вероятностные миры Смерти. Примерно так — в первом приближении к истине – строилась исходная диалектическая парадигма Эроса-Танатоса, предварительное развертывание которой русские мыслители обнаружили у Достоевского.

Так понимаемое схождение любви и смерти не могло быть описано в терминах логики, поэтому в школе философской критики Достоевского мы имеем дело не с философией, а мифологией любви и смерти, повитой богатыми мистическими интуициями. Для Вяч. Иванова Данте и Достоевский – это «мистические реалисты», им дано было непосредственное видение рационально не объяснимых схождений несходного. Их гармоническое единство «реалист мистический видит <...> в любви и



Константин Глебович ИСУПОВ / Konstantin ISUPOV

| Русский эрос и метафизика смерти / Russian Eros and Metaphysics of Death |

смерти, в природе и в живой соборности, творящей из человечества – сознательно или бессознательно для личности – единое вселенское тело. Чрез посвящение в таинство смерти Достоевский был приведен, по-видимому, к познанию этой общей тайны, как Дант, по-видимому, чрез проникновение в заветную святыню любви. И как Данту чрез любовь открылась смерть, так Достоевскому – через смерть – любовь. Этим сказано, что обоим открылась и природа как живая душа» (*О Дост.*, 189).

В Эросе, как и в Смерти, человеку дана возможность бытийного риска: все получить или все потерять. Личность, нация, человечество в целом, полагает писатель, живет бессознательной тягой к роковой альтернативе последнего выбора. Видимо, об этой игре с судьбой и смертью говорил в статье «Миросозерцание Достоевского» (опубл. в 1962) Ф. Степун. Для него из размышлений писателя «на тему отношения сознательного к бессознательному отчетливо выясняется лишь то, что он, как и датский мыслитель Кьеркегор, считал, что этот процесс может привести к смерти, но может и, наоборот, увенчаться укреплением здоровья» (*О Дост.*, 348). Оставляя на совести Степуна неведомые нам примеры «укрепивших здоровье», припомним образы героев-эрозофагов у автора «Николая Переслегина» (1929).

Роман Степуна публикуется в эпоху самоисчерпания целого ряда концепций эстетики жизни, эстетики истории и бытового мифотворчества. Основной фон, на котором проясняются полемические контексты романа, – это трактаты философов религиозного ренессанса, неокантианская антропология, теория эстетического спасения-завершения, создаваемая «кругом Бахтина», мистериальная онтология (от Вяч. Иванова, А. Скрябина и Л. Бакста до публицистики кружка А. Мейера «Воскресенье»). Основная тема «Николая Переслегина» – доведение «артистической этики» до богемно-беспринципного эстетизма и разоблачение теории эротического пожирания других. За шесть лет до публикации в Париже романа, в книгах «Жизнь и творчество» (1923), «Основные проблемы театра» (1923) Степун развивает романтическую теорию

артистической личности, статус которой определяется ее умением «становиться художественною формою самого себя»; завершенные в эстетически целостные завершенные «монады», личности этого типа образуют «сверхличное положительное Всеединство». В «Николае Переслегине» утверждается, что «художники не только те, кто создают художественные произведения, но прежде всего те, которые их изживают или ими становятся». «Художники жизни» у Степуна усматривают образ Божьего совершенства в пластических возможностях Эроса: «Полюбить друг друга разве не значит <...> пластически завершиться друг в друге, обрести строгий ритуал в жизни, отчеканить и возвести диалог своих чувств, стать друг другу материалом и формою, лицом и судьбою <...>»³. Герой Степуна, носитель нищенского комплекса присвоения мира, строит свое поведение по типу эстетического каннибализма: все, кто оказывается в зоне его влияния и эротической fascinации, превращен в материал для самореализации героя в «другой». Опустошенные, его жертвы погибают нравственно или физически. Итоги эстетической паразитологии этого рода предвосхищал Бахтин, когда он, в плане критики романтического героя, говорил о том, что рукотворный прибиток добра в деле спасения бытия и человека в нем мотивируется порой наивным эгоизмом «я»: «Остается приютиться в другом и из другого собрать разрозненные куски своей данности, чтобы создать из них паразитически завершенное единство в душе другого, его же силами»⁴.

В романе Степуна герой строит оправдывающую его поведение концепцию «нравственно обязательного греха», призванную перечеркнуть всю традицию христианского гуманизма, чтобы на раскольниковский манер, с черного входа автономной этики, вернуться к идее о «сверхоправданной идее религиозного искупления».

Этическая позиция героя странным образом рифмуется с паразитарной теорией М. Нордау, что

³ Степун Ф. Николай Переслегин. Париж, 1929. С. 160.

⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 111.



Константин Глебович ИСУПОВ / Konstantin ISUPOV

| Русский эрос и метафизика смерти / Russian Eros and Metaphysics of Death |

лишний раз подчеркивает самопародийный замысел романа.

Описанные эпизоды не исчерпывают

мировоззренческой фабулы «Эрос/Танатос» в русской традиции; полное ее описание – прерогатива монографического жанра.

