

Соблазны искусства

Нередко высказывается мнение, будто искусство представляет собою замкнутую самодовлеющую систему, обращение же к любым темам в искусстве должно быть подчинено его главной цели - созданию высокоэстетических ценностей. На уровне обыденного сознания это понимается еще проще: задача искусства - развлекать публику, отвлекать человека от мирских забот и жизненных тягот, погружая его в стихию грез, свободных фантазий и т.д. Правда жизни, даже обычная житейская правда, не говоря уже о Высшей Истине, порою молчаливо, порою громогласно признается при том необязательной, а то и нежелательной категорией.

Сами художники склонны утверждать, что искусство есть просто способ выразить себя, бессознательная потребность души "творца", а кому и зачем это нужно помимо него самого - вопрос, якобы не имеющий смысла. Иные видят в искусстве средство установить хотя бы видимость душевного (чаще они ошибочно определяют его как духовное) единения между собою и окружающим миром - погружением онога мира опять-таки в стихию своих внутренних изменчивых состояний.

Если же кто-то, хоть бы и робко, осмелится предположить, что такое *самовыражение* и *погружение* лишь тогда будут иметь смысл для окружающих, когда будут приближены к осмыслению Вечной Истины, - такого смельчака заклеят как ничего не понимающего в искусстве. "Творцы" и их приверженцы вообще весьма эгоистичны и деспотичны, хотя громче всех заявляют о своей готовности жизнь положить за свободу.

Заметное пренебрежение Истиною проступило в искусстве в эпоху Возрождения. Одной из главных причин этого были раздвоение сознания, отделившего материальный земной мир от сферы религиозной жизни, дробление идеи мироздания. "Вместо того чтобы смысл красоты и правды хранить в той неразрывной связи, которая, конечно, может мешать быстроте их отдельного развития, но которая бережет общую цельность человеческого духа и сохраняет истину его проявлений, западный мир, на-против того, основал красоту свою на обмане воображения, на заведомо ложной мечте или на крайнем напряжении одностороннего чувства, рождающегося из умышленного раздвоения ума"¹, - писал русский религиозный мыслитель И. В. Киреевский. Разделение красоты и правды приводило к необратимым духовным потерям. Красота обожествлялась и становилась сама для себя высшею истиною.

Как пример вспомним одно из творений Рафаэля, искусство которого признано неким эталоном эстетического совершенства. Вот что изобразил однажды художник: на фоне красивого храма-ротонды происходит обручение двух молодых людей, несомненно любящих друг друга. Зрителю остается порадоваться за юных влюбленных, пожелать им на многие годы совета да любви... если бы не был обозначен выбранный сюжет: "Обручение Марии". Значит, этот красивый молодой человек, с таким совершенством изображенный великим живописцем, есть не кто иной, как

старец Иосиф?! Но может ли быть искуплено безразличие к сакральному смыслу евангельского события самыми высокими достоинствами живописи?!

Ныне к месту и не к месту цитируется мысль Достоевского "красота спасет мир". Этим, в частности, обосновывается превознесение эстетических достоинств любого произведения искусства, объявление их самодостаточной ценностью. Но в романе "Идиот", откуда и извлечена цитата, речь идет о красоте в духовном ее осмыслении, о красоте в том понимании, которое ясно сформулировал Вл. Соловьев: "...красота, прежде чем быть приятною, должна быть достойною... красота есть только осязательная форма добра и истины"², то есть речь идет о красоте, неотделимой от Истины. Что же до красоты в чисто эстетической ее ипостаси, то не лучше ли задуматься над другим высказыванием Достоевского: "...красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут диавол с Богом борется, а поле битвы - сердца людей"³. Почему бы не предположить, что в какой-то момент красота может побудить человека предпочесть диавола Богу?!

Бог есть единство. Единство есть и идеал человеческого бытия. "Да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино" (Ин. 17, 21). Все бесовские действия направлены на разрушение единства, на дробление, разрыв связей между людьми, между творением и Творцом. В хаосе процессов дробления опаснейшим является дробление сознания, ведущее к неспособности воспринимать мир и все жизненные явления в их целостности. В отрыве красоты от истины обнаруживает себя именно раздробленное сознание. Эстетическое совершенство в таком сознании становится главным мерилем достоинства произведения искусства, и волею художника-творца красота может закрыть путь к Истине Творца-Вседержителя.

В наше время все процессы дробления и противления Истине дошли до крайности. Ложь навязывается как истина - и в том видится подлинная предназначенность искусства как сферы вымысла и фантазии, в системе данных ценностей исключительно для того и существующего. Недвусмысленно выразил это нобелевский лауреат по литературе Камило Хосе Села: "...наряду с мыслью и свободой способность воображать и выдумывать предстает как третье условие человеческого существования; оно придает характер истинности тому, что вне воображения даже не признается простой ложью". Может ли ложь разоблачить себя более откровенно? Но вряд ли сам Села подлинно сознает сказанное им, ибо его мышление двумерно: "...к рационалистическим истолкованиям мира, которые подчинены эмпирическим фактам, прибавляются любые прочие истолкования, что произвольно приходят в голову каждому, кто мыслит совершенно свободно. Свободная мысль находит свое выражение в художественном вымысле". Итак, кроме рассудка и свободной художественной фантазии, ничего нет? А как с религиозным осмыслением мира, только и делающим наше мировидение и миропонимание истинно объемным? Со ссылкой на Ницше тот же Села неколебимо утверждает: "Истина с большой буквы представляет собой всего лишь ловушку, в которую сама эта Истина со всеми ее ключами, цепями и замками способна поймать всех тех, кто посвятил свою жизнь ее поискам... Но, может быть, необходимо снова задуматься над ницшеанским

приговором в контексте, который сам Ницше не стал бы отрицать, - в контексте существования вымысла, воображения?"⁴ Искусство превращается, таким образом, в своего рода религию. Измышленная ложь становится на место Истины.

"Иисус сказал им: если бы Бог был Отец ваш, то вы любили бы Меня, потому что Я от Бога исшел и пришел; ибо Я не Сам от Себя пришел, но Он послал Меня. Почему вы не понимаете речи Моей? Потому что не можете слышать слова Моего. Ваш отец диавол; и вы хотите исполнять похоти отца вашего. Он был человекоубийца от начала и не устоял в истине, ибо нет в нем истины. Когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец и отец лжи. А как Я истину говорю, то не верите Мне" (Ин. 8, 42 - 46).

Процессы, развивающиеся в современном искусстве, есть следствие самообожествления человека, что разглядеть весьма нетрудно. Когда художник утверждает: "Я говорю истину" - и делает ударение на "я", то истина может стать и малосущественной перед напором самоутверждающейся вольной фантазии творца.

В русском искусстве особенно остро это выявилось (хотя и не началось, разумеется) в деятельности художников "серебряного века". Общим местом стало ныне восприятие "серебряного века" как эпохи исключительной духовности. Но неужели близорук был С. Н. Булгаков, говоривший об ограниченности, "однобокости и бедности" искусства той поры? Он усматривал это прежде всего в переводе духовных исканий "на язык исключительно эстетический" и разъяснял свою мысль: "...эстетические восприятия пассивны: они не требуют подвига, напряжения воли, они даются даром, а то, что дается даром, способно развращать. В настоящее время уже провозглашается эстетика и ее критерии выше этики, благодаря господству эстетизма получается впечатление, что наша эпоха, как и вообще высококультурные эпохи, исключительно художественна, между тем как это объясняется ее односторонностью, разрушением остальных устоев человеческого духа и даже в чисто художественном отношении является вопросом, способна ли внутренне подгнивающая эпоха декаданса создать свое великое в искусстве или она преимущественно коллекционирует и реставрирует старое. Некоторые держатся именно этого последнего мнения. Во всяком случае, при оценке современного эстетизма следует иметь в виду эти обе стороны: гипертрофия его, развитие эстетики за счет мужественных и активных свойств души отмечает упадочный и маловерный характер нашей эпохи, в то же время в ней пробивает себе дорогу через пески и мусор вечная стихия человеческой души, ее потребность жить, касаясь ризы Божества если не молитвенной рукой, то хотя бы чувством красоты и в ней - нетленности и вечности"⁵.

Повторим еще раз, и отчетливо: красота имеет двойственный, противоречивый характер, она диалектична по природе своей, что отмечал еще Достоевский ("дьявол с Богом борется"). Она помогает душе "коснуться ризы Божества", но, превращенная сознанием художника в самоцель, в некий идол, красота расслабляет душу, делает ее особо уязвимой для всякого рода соблазнов как земного, так и мистического свойства.

Такая антиномичность природы эстетического определяет коренное противостояние во взглядах на сущность и назначение искусства, пронизывающее всю его историю. Все множество эстетических теорий так или иначе тяготеет к одному из двух осмыслений сакрального предназначения красоты. Либо она освещает человеку путь к Истине, но путь этот связан с преодолением, а не отвержением земных тягот. Либо она заслоняет собою Истину, объявляет истинною самое себя, помогает (и самому художнику, и потребителю такого рода искусства) отвернуться, уйти от всего непривлекательного в жизни в мир грез и "идеальных" образов, заслониться от тягостной повседневности вымыслом, созданиями собственной или чьей угодно фантазии.

Сколько *безумцы* исповедовали стремление ко *сну золотому* - пусть даже и не для всего мира, но для себя только. У художника тут возможности безграничные, ему незачем ждать помощи извне - все в его воле. Он живет в искусстве, он всевластен в созданном им мире. "Когда меня пугает жизнь, я укрываюсь в искусстве", - признался однажды В. Э. Борисов-Мусатов, один из ярчайших художников "серебряного века", и он был не одинок в этом.

Каждый из двух типов осмысления красоты и назначения искусства осуществлялся во множестве конкретных проявлений. Но для нас важнее, какие формы приобретало и приобретает это в русском искусстве. Средневековое религиозное, истинно духовное искусство дало нам самые совершенные образцы эстетического служения Истине. Древние традиции явили себя и в реалистических созданиях "золотого" XIX века. Прежде всего это сказалось в неодолимой тяге к правде, однако необходимо признать, что в отличие от безымянных мастеров средневековья художники прошлого века в подавляющем большинстве своем уже не обладали столь совершенным знанием, они лишь ощущали существование чего-то более высокого, нежели суетные заботы повседневности, искали это высокое, понимали необходимость его обретения. Проблема совести становится у русских писателей, живописцев, музыкантов одной из главнейших в их творчестве. Боль же совести неразрывна с чувством сострадания - одним из самых сакральных (сознает то сам человек или нет - не важно) духовных состояний. Недаром проповедовал Достоевский: "Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества"⁶. Поводов же для сострадания русская действительность предоставляла художнику в изобилии. И если западное искусство очень скоро овладело наукою укрываться от сострадания, состояния, надо признать, мучительного, в "башнях из слоновой кости", то русские художники видели в служении ближнему основной смысл своей деятельности, придавали такому служению нередко почти религиозный характер.

Но в этом таилась и своя опасность. Сострадательная потребность служения человеку становилось у художников настолько напряженной, что ослабевала тяга к эстетическому совершенству творчества. Красота формы, поэзия (в широком смысле как необходимое качество всякого искусства) мыслились подчас как нечто второстепенное. Можно утверждать, что иные из

русских художников прошлого века не смогли преодолеть одного коварного соблазна искусства, - соблазна содержания. Сколь многие принимали за истину некрасовскую формулу "поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан" (от которой сам автор позднее отказался)!

Искусство есть постоянное балансирование художника над разверзающимися со всех сторон пропастями великих и малых соблазнов, и удержаться от "падения", удерживать всегда равновесие многим ли удавалось? Недаром Толстой сравнивал этику и эстетику с двумя плечами весов: стоит увеличить одно за счет другого - и гармония рушится.

Другой соблазн, против которого не могут устоять иные теоретики искусства, - отождествление эстетики с этикою. Эстетически совершенное есть высшее проявление нравственного - таков основной постулат адептов абсолютизации эстетизма. Как на пример можно указать на утверждение одного из современных почитателей маркиза де Сада. Повторять, что дважды два четыре и что маркиз де Сад есть один из самых аморальных мыслителей и писателей, каких знала история, нет нужды. Но вот что пишет некто Иван Карабутенко, пропагандист и переводчик "блистательного маркиза": ""Нет книг нравственных, и нет книг безнравственных, - говорил Оскар Уайльд. - Есть книги, написанные хорошо, и есть книги, написанные плохо. Вот и все". Замечательные эти слова я напомнил не для того, чтобы убедить "ревнителей нравственности"". Разве можно убедить этих господ, что нравствен маркиз с его хорошо написанными книгами, а безнравственны они, не терпящие ничего оригинального!"⁷.

Отождествление этики и эстетики есть не что иное, как отрицание нравственности вообще и одно из проявлений пренебрежения истиною. Истина ведь очень неудобна многим и по чисто практическим соображениям. Так, один из входящих в моду современных писателей, В. Сорокин, утверждает, что творческая свобода - "это чисто техническая проблема, а ни в коей мере не нравственная. Все, что связано с текстом, с текстуальностью, достойно быть литературой"⁸. Принцип "все позволено", вообще-то, не нов, источником своим он имеет безбожие, о чем писал Достоевский, и это еще раньше понял все тот же маркиз де Сад, проповедник безбожия и разнузданной вседозволенности. Именно Истина стоит на пути возомнившего себя всевластным человека. Удобнее ее не замечать.

Но и усиление этического начала в искусстве за счет эстетического ведет к ущербности, к неполноценности выражаемого в нем нравственного содержания. Гармония рушится и в этом случае. Душевная гармония.

Важно сделать одно существенное уточнение. Необходимо ясно осознать ложность насаждаемого ныне стереотипа, утверждения, будто искусство есть прямое выражение духовности. Не забывая о христианской трихотомии - тело, душа, дух, следует уяснить для себя, что искусство, его этика и эстетика не относятся к высшему уровню нашего бытия, но лишь к сфере *душевной* жизни. И не стоит при этом испытывать чувство неполноценности: пространство души достаточно обширно для того, чтобы в нем чувствовать себя вполне свободным. Лишь одно нужно не упускать

из виду: искусство может отобразить устремленность души к Горней высоте, всю сложность этого устремления, его противоречивость, его муки, его тяжкие усилия, взлеты и падения, но может замкнуться на исключительных душевных переживаниях на границе с физиологическим уровнем бытия, чем именно и занято почти сплошь современное искусство. "Это - ропотники, ничем не довольные, поступающие по своим похотям (нечестиво и беззаконно); уста их произносят надутые слова; они оказывают лицепрятие для корысти... Это люди, отделяющие себя (от единства веры), душевные, не имеющие духа" (Иуд. 16, 19). "Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием, и не может разуметь, потому что о сем надобно судить духовно" (1 Кор. 2, 14).

Определяющим принципом русского реалистического искусства стала, как известно, социально-этическая направленность значительной его части. Не это ли нарушение гармонии определяло и ущербность душевных стремлений, облакавшихся чаще всего в богоборческие формы? Бунт "чистого искусства" был поэтому неизбежен. Не станем углубляться в споры вокруг этой проблемы - в них было много правоты и не-правоты с обеих сторон. Влияние "чистого искусства" было во многом плодотворным, им преодолевались многие крайности эстетического нигилизма. Но когда в начале 90-х годов Мережковский провозгласил, что социальные мотивы мешают красоте и, следовательно, подлежат отрицанию, что и стало исходным моментом эстетики "серебряного века", то вряд ли он сам сознавал, сколь многие беды искусству несет этот теоретический постулат.

Несомненно, рассматривая искусство любой эпохи, нужно различать общую направленность его и конкретные проявления. Любое теоретизирование есть неизбежное упрощение. Однако, чтобы определить место каждого художника внутри любой системы, надо установить особенности системы, не упуская из виду ни на миг, что никакая система никогда не выразит всей полноты художественной практики.

В системе принципов "серебряного века" сострадание как высшая ценность уже не признавалось. Да ведь и то сказать: со-страдание - все-таки страдание! Необходим мощный гений, чтобы дерзновенно утвердить: "Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать". Человек обычно же к страданию отнюдь не стремится. Душевный комфорт всегда привлекателен. А для этого нужно уметь вовремя отвернуться от реальности. В мире вымышленном можно, конечно, и "пострадать", но пострадать красиво, утонченно.

Отказ от сострадания есть подтверждение внехристианского характера идей, лежащих в основе художественной практики "серебряного века" - и это несмотря на весь религиозно-философский характер и христианскую терминологию многих возникших в то время эстетических теорий. Если и была религиозность, то "темная" - не религиозность, а оккультный соблазн. Умственные поиски даже у лучших художников вырождались порою в блуд мысли и равнодушие к Истине.

Приведем лишь два примера без всяких комментариев.

Из "Окаянных дней" Бунина: "Вот и Волошин. Позавчера он звал на Россию "Ангела мщения", который должен был "в сердце девушки вложить восторг убийства и в душу детскую кровавые мечты". А вчера он был белогвардейцем, а ныне готов петь большевиков. Мне он пытался за последние дни вдолбить следующее: чем хуже, тем лучше, ибо есть девять серафимов, которые сходят на землю и входят в нас, дабы принять с нами распятие и горение, из коего возникают новые, прокаленные, просветленные лики"⁹.

Из воспоминаний Ирины Одоевцевой (речь идет об Андрее Белом): "О чем это он? Я не понимаю... - Сократ. Толстой - перевоплощение Сократа... Ясная Поляна - звезда России... Россию спасет эфирное явление Христа... Близится эфирное явление Христа! Уже недолго ждать. Оно спасет мир. Спасет Россию. Оно избавит меня от страданий. - Он резко поворачивается ко мне, протягивая руки вперед: - Я несу на себе все страдания мира, - иступленно выкрикивает он. - Я один!.. Все страдания..."¹⁰

Истинного Бога соблазненные темным мистицизмом знать не хотели, к ближнему своему они испытывали равнодушие или презрение. И упивались собою. Расцвет индивидуализма для той эпохи был характерен в высшей степени. "Среди деятелей этого "века" было много чистейших людей, - делится своими наблюдениями над тем временем Н. Коржавин. - Но проповедовали они часто худое: допустимость грязи, подлости, даже убийства (если только, как оговорился Блок, оно освящено великой ненавистью). Не о сложности человеческих ситуаций тут речь, а только о безграничном праве неповторимых личностей на самовыражение и самоутверждение. А уж это само вело к необходимости такой личностью быть, во всяком случае претендовать на силу чувства, при которой "все дозволено". В поэзии эти претензии проявлялись невероятной "поэтичностью" (разными видами внешней экспрессии) и утонченностью (форсированной тонкостью). Это значило стимулировать и форсировать в себе все эти качества и восприятия. И естественно выгрываться в разыгрываемые роли, а потом и писать от их имени, веря, что от своего. Как ни странно, это воспринималось как стремление к крайней (противоестественной, но противоречие это почему-то не замечалось) непосредственности. Были люди - самоубийством кончали, если выяснялось, что не выдерживают экзамена на исключительность"¹¹.

"Серебряный век", отвергая этику, презирая ее, уже тем самым нарушал равновесие в пользу эстетики. Эстетизм становился идолом. Какую бы тему ни затрагивал художник, основной ценностью становилась сила эстетического переживания. Причина угадывается легко: таким образом создается мощное эмоциональное поле, под покровом которого удобно спрятаться от чего угодно. Под этим покровом художник творит свой мир, внутри которого он может ощущать себя всевластным демиургом. Жизнь в искусстве и смысл бытия становятся для самоутверждающегося художника тождественными понятиями.

И вот раскрывается величайший соблазн искусства. На этот соблазн указывает изначально сам язык. Мы говорим постоянно о художественном *творчестве*, называем художника *творцом*. Но есть

и религиозное понятие Творца. В создаваемом при помощи искусства мире художнику легко смешать понятия и сознать себя богом!

Еще и еще раз вспомним: падение совершеннейшего из ангелов, денницы, совершилось, когда в гордыне своей он возомнил себя подобным Богу. И соблазном "быть как Бог" отмечен первородный грех прародителей. Все земное зло есть следствие этого соблазна. Зло начинается там, где человек, замыкаясь в собственной гордыне, уподобляет себя божеству. Но человек, противопоставивший Творцу, не может не ощущать пустоты собственного одиночества. Искусство может стать такому человеку видимостью опоры. "Для одиноких характерно желание иначе ориентировать свой внутренний опыт, центробежное стремление вон из солнечной системы своего светила в пространство еще неоформленное, где каждый из них, этих одиноких, смутно хотел бы стать демиургом и зачинательным энергетическим узлом своего нового мира"¹², - так Вячеслав Иванов точно сформулировал основной, пожалуй, закон творчества, утверждаемого на гордыне художника.

Люди искусства всегда это знали или хотя бы об этом догадывались. Однако, если Флобер говорил, что художник в своем творении должен быть подобен Богу, он мыслил, скорее всего, метафорически. Но вряд ли было метафорой утверждение Вл. Набокова, что "искусство божественно, ибо именно благодаря ему человек максимально приближается к Богу, становясь истинным полноправным творцом"¹³.

Многие художники горделиво объявляли себя богами в своей творческой деятельности.

Истинное же творчество - знает всякий христианин - определяется сочетанием духовного стремления человеческой души к Творцу и изливания Божественной благодати, одухотворяющей творческую потенцию художника. Художественное творчество есть не что иное, как синергия - сотворение, со-действие. Нынешние же "творцы" сознают творческий акт как эманацию лишь собственных эстетических переживаний - без одухотворения их Божественной энергией Создателя мира. Что это как не все та же гордыня первородного греха? И не лукавый ли соблазн несет такое искусство?¹⁴

"Творцы" "серебряного века" вели себя по отношению к своим созданиям тиранически: самоутверждение вообще деспотично к окружающему миру, ибо нуждается в чьей-то сломленной воле, преодолеть же волю объективной закономерности соблазнительно вдвойне. Вообще это деспотическое самоутверждение художника в творимом им мире (в инобытии своего рода) с неизбежностью должно вести либо к сюрреалистическим идеям, либо к искусству абсурдизма, либо к беспредметному искусству вообще - более некуда.

На этом пути подстерегает художника и соблазн мистицизма. Когда-то советские критики указывали на это с негодованием, теперь же вещают об этом с придыханием едва сдерживаемого восторга. Так, отрекаясь от прежних суждений, преподносит один из них творчество С. Дали: "Впрочем, в этой крошечной тьме, в этой "вальпургиевой ночи псевдоискусства" было нечто неотразимо притягательное, нечто, от чего невозможно было отвести взор, ибо перед нами возникал

непонятный, во многом таинственный, полный увлекательных загадок и предчувствий неких мистических открытий мир, мир Великой Тайны"¹⁵.

Стремление раскрыть сокровенную символику всех творческих эманаций, проникнуть в мистические тайны творчества, красоты, законов искусства - вот что издавна влекло и влечет человека. И рядом, порою неотделимое от других, безблагодатное стремление проникнуть к Истине с черного хода. Путь мистических блужданий в поисках загадки неизреченного переплетается причудливо с иными путями, создавая с ними дикий лабиринт, и нет предела всем сочетаниям идей, образов, вопросов, загадок, образующихся на его бесчисленных скрещенных путях. Игра этих сочетаний сама по себе способна заворожить и опьянить и без того "очарованного странника". Соблазн на то и соблазн.

Замкнутость мастеров культуры, гипертрофированный индивидуализм, исповедованный ими, тяжко отозвались и в исторической жизни народа.

"Несчастье культурного ренессанса начала XX века в том, что культурная элита была изолирована в небольшом круге и оторвана от широких социальных течений того времени, - писал Н. Бердяев, и нам ценно его свидетельство, как свидетельство современника и участника того процесса. - Это имело роковые последствия в характере, который приняла русская революция... Русские люди того времени жили в разных этажах и даже в разных веках. Культурный ренессанс не имел сколько-нибудь широкого социального излучения... Русский ренессанс связан с душевной структурой, которой не хватило нравственного характера. Была эстетическая размягченность. Не было волевого выбора"¹⁶.

Но как же уберечься от соблазнов? История искусства дает ясный ответ. Великие религиозные художники русского средневековья - в основном безымянные для нас, умевшие прозревать глубочайшие духовные тайны, оставившие непревзойденные творения мирового искусства - совершили свой подвиг благодаря величайшему смирению перед Истиной. Каждый из них вовсе не считал себя творцом какого-то собственного мира, но лишь служителем Творца, исполняющим предначертанное свыше. (Тут важнейшая причина и анонимности того искусства: художник не мог притязать на исключительное авторство, то есть отстаивать собственность на Истину. Когда художник мыслил: "Я выражаю Истину", Истина заслоняла для него собственное "я".) Соприкосновение с Горним миром сделало их искусство подлинно духовным - редчайшее исключение во всей истории мирового искусства.

С точки зрения Высшей Истины мы не сумеем отыскать ничего нового, своего, "оригинального" ни у одного из истинно великих художников и писателей. В этом смысле, например, весь Достоевский *вторичен*. Как и преподобный Андрей Рублев, и Пушкин, и Гоголь, и Чехов... Но великого художника подобное не может смутить, ибо эта "вторичность" относится к воле Всевышнего. "Исполни волю Моей!" - при следовании такому призыву ничто побочное смущать не может. Но ведь это значит подчинение себя. Как говорил Гоголь, сколько ни выдумывай, все

равно не выдумашь ничего умнее того, что уже есть в Евангелии. Для гордынного самовозвеличения такое невподъем.

Первыми художниками в новой истории, утвердившими себя творцами новоздаваемого мира, стали титаны Возрождения. Они же и начали разводить Истину с красотой. Кроме того, западный тип религиозности, определивший важнейшие черты ренессансного искусства, связан преимущественно с интенсивностью внутреннего переживания, но не с глубиной его. Именно Ренессанс породил идеал эстетически совершенного, отображающего сильные эмоции и ориентированного на чисто человеческие критерии искусства - при начинающемся безразличии к Истине.

Без напоминания об этом мы не сможем подлинно осмыслить все особенности искусства "серебряного века", ибо именно ренессансное начало, разумеется значительно переосмысленное, утратившее в большинстве случаев связь с христианской религией, расцвело в русском искусстве на рубеже веков. Здесь же и причины всех языческих увлечений, отмеченных Бердяевым как важная черта "века".

Равнодушие к Единой Истине не могло не развиваться как активное начало в душе и сознании художника-"творца". Поскольку ее нельзя выдумать, изобрести, сотворить напряжением творческой воли - к Истине можно лишь приобщиться. Это было понятно давным-давно, но это не могло не ущемлять гордыни тех, кто мнил себя демиургом собственных миров. Повторение уже известного (пусть даже самой великой истины) в сознании многих представлялось нестерпимой банальностью. "Боязнь *банальности* - один из главных соблазнов и грехов "серебряного века" и его наследия"¹⁷, - отметил наблюдательный Н. Коржавин.

Каждый "творец" вынужден был во избежание банальности изобрести себе свою хотя бы маленькую истину, истинку, должную непременно выразить оригинальность замкнутой в себе натуры художника. Истин становилось слишком много. Возникла необходимость либо молчаливого соглашения принять все это многообразие истин, пусть и противоречащих порою одна другой, либо беспощадной борьбы за ниспровержение всего, что не соответствует измышлению твоей фантазии (чем активно занялись футуристы). Первое вело в итоге к релятивистскому размыванию границ между добром и злом, поскольку порождало множество противоречивых критериев истины, второе - к росту нетерпимости, агрессивности и в конечном результате опять-таки к отказу от четкого различения добра и зла. Начиналась дешевая игра в истины, при которой особенно ценилась все та же интенсивность внутреннего переживания.

По свидетельству Вл. Ходасевича, можно было предаваться прославлению Бога или дьявола, разрешалась одержимость чем угодно, и лишь полнота одержимости требовалась непременно. Это не могло не вести к лихорадочной погоне за эмоциями при полном безразличии к смыслу и целям творимого искусства. Доходило и до того, что уже не красота, а безобразие объявлялось идеалом искусства. Расцветала эстетика безобразного, для чего жизнь всегда дает немало материала, и

расслабленная душа художника не имела сил этому противостоять. В результате наступала душевная опустошенность, а все созданное оказывалось лишенным личного, неповторимого, конкретного.

Игра в искусство оборачивалась для многих художников непреодолимой банальностью и скудостью творческого воображения.

В наше время все это воспроизводится на более низком художественном уровне. Начинает утверждаться эстетика не просто безобразного, но тошнотворно-уродливого, эстетика извращения и вырождения, эстетика распада. Особенно преуспевают в этом такие писатели, как Ю. Мамлеев, В. Нарбикова, В. Сорокин, Виктор Ерофеев и подобные. Сюда же можно отнести всю нынешнюю авангардистскую, модернистскую, постмодернистскую живопись, театральное искусство режиссеров, подобных Некрошюсу, значительную часть авангардистского кино.

Все эти соблазны искусства откровенно обнаружили себя еще в начале века. Недаром на всякую критику "серебряного века" наложено жесткое либеральное табу.

Иван Бунин, крупнейший реалист предреволюционного времени, отзывался на кривляния искусства той поры со свойственной ему резкостью и злой иронией: "...не только не создано за последние годы никаких новых ценностей, а, напротив, произошло невероятное обнищание и омертвление... исчезли совесть, чувство, такт, мера, ум... растет словесный блуд... Исчезли драгоценнейшие черты: глубина, серьезность, простота, непосредственность, благородство, прямота - и морем разлились вульгарность и дурной тон, напыщенный и неизменно фальшивый"¹⁸. Нужно признать, что слова эти звучат, к сожалению, злободневно и ныне. Сходные высказывания есть у Куприна, Шмелева, других реалистов.

Лаконичнее, трезвее других отозвался о псевдохудожниках А. П. Чехов: "Жулики они, а не декаденты! Гнилым товаром торгуют"¹⁹.

Игра в идеи не может в конце концов не исчерпать себя. Выход прост: отвергнуть содержание как нечто несущественное вообще, заставить себя видеть истину в самой форме своего творения, которая как будто от воли создателя целиком же зависит. Проблема давняя, и весьма. Еще блаженный Августин писал: "...меня уносило суетой, и я уходил от Тебя, Господи, во внешнее. Мне ведь в качестве примера ставили людей, приходивших в замешательство от упреков в варваризме или солецизме, допущенном ими в сообщении о своем хорошем поступке, и гордившихся похвалами за рассказ о своих похождениях, если он был велеречив и украшен, составлен из слов верных и правильно согласованных.

...Возри, Господи, и терпеливо, как Ты и зришь, возри, как тщательно соблюдают сыны человеческие правила, касающиеся букв и слогов, полученные ими от прежних мастеров речи, и как пренебрегают они полученными от Тебя непреложными правилами вечного спасения. Если человек, знакомый с этими старыми правилами относительно звуков или обучающий им, произнесет вопреки грамматике слово *homo* без придыхания в первом слоге, то люди возмутятся больше, чем в том случае, если вопреки заповедям Твоим он, человек, будет ненавидеть человека!"²⁰

Поэтому, когда Вяч. Иванов провозгласил, что в искусстве важнее не *что*, а *как*, он не только окончательно сформулировал логический итог всех процессов, характерных для искусства "серебряного века", но и высказал давнюю банальность. Соблазн содержания сменился соблазном формы. Искусство вступило в глубокий кризис. Ярчайший пример - футуризм, возникший, как пена, на волне эстетического подъема на рубеже веков. По прозорливому наблюдению Н. Бердяева, "в футуристическом искусстве нет уже человека, человек разорван в клочья"²¹. Человек - в клочья, но взамен - иллюзия творчества. В таком искусстве стремление художника-творца к созданию своего, совершенно особого мира, отличного от чего бы то ни было в реальности, осуществляется, бесспорно, в наиболее адекватном виде. Можно ведь создать совершенно невероятные формы и абсолютно нереальные цветовые сочетания, свой особый язык бессмысленного нагромождения звуков ("дыр бул щыл", "бобэоби" и т. п.) - то, что подвластно только творческим усилиям мастера и ничему более. А поскольку этот мир оказывается созданным - и по идее, и по воплощению - как бы на все времена, то процесс творчества дает в этом случае иллюзию причастности к вечности, всемогущества и бессмертности творца в собственном творении (недаром же, к слову, среди футуристов, да и авангардистов вообще, так много деятелей, искренне мнивших себя гениями).

Формализм есть не что иное, как банальнейшее проявление раздробленности сознания.

Симптоматично, что В. Хлебников, этот идол всех "прогрессивно мыслящих и творящих" поэтов, да и не только поэтов, пришел в восторг от советских аббревиатур, этих чудовищно мертвящих осколков языка, найдя в них родственность своим исканиям. "Эр Эс Эф Эс Эр, че-ка! Нар ком, ахрр! Это же заумный язык, это же - моя фонетика, мои фонемы! Это - памятник Хлебникову!" - восклицал он, переполненный радостью²².

В наше время все повторяется. Соблазн формы вновь овладел художниками. Вот довольно типичное рассуждение современного художника (в данном случае это Ю. Злотников): "У нас было в те годы (в 50-е. - *Ред.*) острое и мучительное сознание того, что искусство, которому нас учат, - это ложное, фальшивое искусство, которым нас обманывают, а что есть настоящее, подлинное искусство, полное великих тайн и озарений. Этому искусству нас не учили, но мы знали, что есть посвященные, которым открыты его тайны. Этими посвященными и были формалисты"²³. Заметим, кстати, что рассуждение выстроено таким образом, будто речь идет о некоем эзотерическом откровении - и это тоже ведь не случайно.

Ныне, видим, появилась и новая, дополнительно осложнившая проблему причина склонности художников к формалистическому изыску. Ведь ясно, почему у нас так яростно отвергают иные деятели Высшую Истину. Мы на фальшивой истине обожглись и мним, будто и вовсе никаких истин быть не может. Простейшая логическая несуразность. Мы не сообразили: что от обожествившего себя человека идет, то губельно (а недавняя идеология наша именно такова). Да ведь предупреждено же было: не сотворите кумира ложна. Мы же, послушавшись, сотворили, преклонились, потом разочаровались жестоко, но, отвергнув идола, отталкиваем и Того, Кто остерегал. Это все по нашему

же неумению мыслить четко. Все у нас в уме расплывается туманно, и мы Бога от истукана отличить не в состоянии.

Недавно промелькнуло в прессе забавное утверждение: не нужно требовать правды от искусства, она должна быть лишь в газете "Правда"! За газету пусть пресса сама и отвечает, но мы не обойдем стороной неизбежной реальности: ежели не будет в искусстве правды, то будет в нем непременно ложь, ибо третьего тут не дано. Кому же нужно лживое искусство? Не отцу ли лжи прежде всего?!

Сегодня любая критика новых течений в искусстве отвергается хорошо отработанным приемом: отождествлением ее с идеологическими гонениями прошлых лет, ждановщиной, бульдозерами и т. д. Здесь расчет на отсутствие культуры логического мышления у тех, кого пытаются таким образом обмануть, - и расчет оказывается чаще всего верным. Но разберемся: почему прежняя идеология гнала "левое" искусство? Потому что оно направлено на отрицание всякого единства истины, в том числе и той, на которой идеология держалась, пусть эта "истина" таковою и не являлась. "Истина" господствовавшей недавно идеологии была также порождена раздробленным, порожденным диаволом сознанием, соцреализм оказался на поверку родным братом авангардизма, пусть братья и пребывали в непримиримой вражде. Нам нет никакого дела до их взаимоотношений. Мы подвергаем сомнению основы любого безблагодатного искусства.

Искусство, повторим еще раз, дает художнику, если он стремится к творению собственного мира, возможность поиграть в творчество. В авангардизме это проступает откровенно: многие нынешние его теоретики и практики прямо заявляют, что искусство есть не что иное, как проявление присущего человеку искони стремления к игре, то есть частную, изредка проявляющуюся особенность некоторых разновидностей искусства определяют как сущностное его свойство. В соцреализме игра в творчество как будто не столь явна, однако он далеко превзошел все мыслимые возможности творения псевдореальности, ибо именно в недрах соцреализма была сотворена едва ли не вся советская история: от вымышленного штурма Зимнего и провозглашения Лениным советской власти, с создания мифа о руководящей роли Сталина в октябрьском перевороте (кто не помнит неразлучную двоицу Ленин-Сталин, скитающуюся по коридорам Смольного во всех фильмах о революции?) до военных подвигов Брежнева на Малой земле - есть чему позавидовать авангардизму.

Искусство, порожденное раздробленным сознанием, увлекает человека включением в некую игровую стихию, как будто и привлекательную. Игра вообще нередко включается в наше бытие, но народная мудрость всегда определяла ее жесткие рамки: делу время, потехе час. Ныне кое-кто хочет отдать ей все время! Игра же основана на условно-произвольном установлении системы ценностей, часто не имеющих никакого истинного содержания. Так играют дети, что позволяет им постигать мир, не совершая реальных ошибок. Но что получается, когда игровое сознание активно овладевает миром взрослых! Слишком легко начинают устанавливаться ценностные системы, где при необходимости легко сдвигаются координаты в оценках любого явления. В игре есть некая

несерьезность, которая может быть перенесена и на отношение к жизни вообще. Не наблюдается ли это сегодня во многих сферах нашего общественного бытия? Когда-то это активно насаждалось соцреализмом. Как на пример можно указать на грандиозные спектакли, именуемые съездами партии, которые организовывались по классическим канонам соцреализма. Ныне эту же роль пытается принять на себя авангардизм: незаметно действуя на подсознание, он пытается поддерживать в человеке склонность к игровому мышлению - роль коварная. Мир перестает восприниматься всерьез. И жизнь теряет ценность.

Разумеется, было и есть во всем этом много неискренности и даже ловкачества, на которое пускались даже серьезные художники. Возьмем без всякого комментария одно из признаний Пикассо: "Многие из нас становятся художниками по причинам, имеющим мало общего с искусством, - сказал он, обращаясь к коллегам на своем юбилее в конце жизни. - Люди уже не ищут в искусстве утешения и чего-то высокого. Самая утонченная, состоятельная часть, дистилляторы квинтэссенции требуют нового, оригинального, экстравагантного и скандального. И я начиная от кубизма и далее доставлял удовольствие этим господам и критикам всевозможными экстравагантностями, которые мне приходили в голову, и, чем меньше их понимали, тем больше мною поражались, и, чем больше я забавлялся этими играми, всеми этими загадками, ребусами и арабесками, тем больше приходила ко мне слава. А слава для художника - значит распродажа, прибыли, богатство... Я - всего лишь развлекатель публики, который понял свое время"²⁴.

Но гораздо серьезнее то, что Пикассо красоту превратил в труп - это чутко уловил Булгаков - и что художники, подобные Пикассо, породили глубочайший кризис искусства, принимаемый многими за его небывалый расцвет. На деле это лишь результат дешевого снобизма, стремящегося не к Истине, но лишь к муляжам и подделкам. Истинная причина этого - в понимании искусства как средства получения острых ощущений, даваемых к тому же даром. "А что дается даром, способно развращать". Но острота всякого ощущения способна притупляться. То, что прежде волновало и щекотало нервы, "приедается". Один из персонажей Чехова выразил этот закон восприятия с грубоватой парадоксальностью: "...человечеству все приелось и надоело... Ему хочется разнообразия... Знаешь, когда купчихе надоедает варенье и пастила, она начинает жрать крупу; так, когда человечеству надоедает дневной свет, нужно угощать его затмением..."²⁵. Однако надоедает же и крупа. Случайно ли уже упоминавшийся ранее В. Сорокин смакует во многих опусах пожирание экскрементов, каковому предаются в сладострастном экстазе иные его персонажи!

Но мы мало и неистинно осмыслим подобное искусство, если будем сводить его лишь к беспардонному жульничеству. Проблема серьезнее. Важно вот что: искусство, узурпировавшее монопольное право на "прогрессивность", приучает человека к дробности мышления. Это совершается медленно, исподволь, незаметно, но верно. Расчленив искусственно неделимое - форму и содержание, как будто они могут существовать обособленно, - приучив себя к этой порочной практике, авангардистское искусство к тому и прочим склоняет, а это дает толчок к дробному

восприятию мира вообще, то есть к неумению воспринимать мир по истине, целостно, а лишь в анатомированном виде. Супрематист, к примеру, может с полным основанием сказать, что в "Троице" преподобного Андрея Рублева все признаки супрематизма уже воплощены в полной мере, и, приученные к супрематическому анализу, многие его почитатели способны увидеть в иконе лишь совершенные сочетания геометрических фигур и цветовых пятен - не более.

Тут возникает замкнутый круг: раздробленное сознание формирует и направляет адекватные ему проявления искусства, те, в свою очередь, все далее рвут и калечат сознание. ИЗОЩЕРНОСТЬ БЕСОВСКАЯ!

Методы воздействия авангардистского искусства на наше сознание многообразны. Разберем еще хотя бы один. Поскольку авангард в большинстве случаев увлекает наше восприятие от конкретности бытия в туманные абстракции, отрицающие единство отображаемых явлений, то и понимание одного и того же авангардистского опуса не может быть единым у разных людей. Авангард внешне многосодержателен. Например, имеется несчетное число толкований пресловутого "Черного квадрата" Малевича. Кто-то утверждает, что "Квадрат" показывает нам один из сущностных элементов мироздания, кто-то видит в нем символ непостижимости Божественного замысла, кто-то рассуждает о мистической тайне данного геометрического построения, кто-то утверждает, будто перед нами икона безбожного мира, кто-то провозглашает, что об этом произведении нельзя ничего сказать и что в этом-то и заключается его глубокий смысл! Есть и такая трактовка: "Квадрат" - начало девальвации пространства. Имеются толкователи, которые усматривают у Малевича пророческое предвидение грядущих мировых бедствий и даже сталинских репрессий! Для некоторых "Черный квадрат" не что иное, как утверждение художником идеи конца искусства (подобную идею, как известно, Малевич высказывал своим ученикам). Собственно, каждый из нас может предложить тут свою версию, и, как ни парадоксально, все они, и умные и глупые, будут верны. В этом, кстати, иные авангардисты видят одно из достоинств своего искусства. Требование единой истины объявляется сугубо нелепым.

Возразят: но ведь и "Троица" преподобного Андрея Рублева также имеет множество толкований. Несомненно. Но все они не противоречат одно другому, но каждое дополняет и расширяет тот глубокий смысл, что вложил художник в свое творение, делают его неисчерпаемым. И все подчинены единству Истины. Авангардистские же толкования индивидуалистически замкнуты в себе, а нередко и вступают между собою в явные противоречия, образуя хаотическую россыпь произвольных идей. К чему это ведет? Ко всеобщему разобщению прежде всего, ибо там, где каждый обладает своей собственной маленькой истинкой, отсутствует единство между людьми. Искусство обладает великой способностью к соединению человеческих душ в едином порыве, в едином переживании. Авангардизм имеет прямо противоположную направленность. Это ведет к постепенному расшатыванию в умах людей критериев истины, а значит, и критериев добра и зла. Так

можно дойти и до морали дикаря: когда грабят меня, это плохо, но когда я граблю других, это хорошо. Вполне авангардистский подход к делу.

И вот становится ясно: вовсе не парадокса ради утверждал когда-то Малевич (в письме к А. Бенуа), что искусство "Черного квадрата" имеет вполне определенную цель: "Моя философия: уничтожение старых городов, сел через каждые 50 лет, изгнание природы из пределов искусства, уничтожение любви и искренности в искусстве"²⁶.

Уничтожение... изгнание... уничтожение... - может быть, философия Малевича выглядела несколько абстрактно в начале века, но теперь слова художника наполняются для нас вполне определенным, страшным смыслом.

Препарируя и разлагая мир, художники авангарда прибегают к декларации своего права на особое видение мира. Это право у них, безусловно, есть. Но у них есть и обязанность задуматься: что несет миру их "видение", к добру ли оно?

Но мы порою никак не желаем задуматься над общей направленностью подобной художественной деятельности и выхватываем из общей системы только то, что может понравиться нам по тем или иным причинам.

Нам не хватает системного подхода в оценке разного рода идей и конкретных фактов, мы не всегда задумываемся, что в конечном итоге их смысл раскрывается только в общей системе, в которую они включены. Мы забываем, что, каким бы привлекательным ни казалось нам то или иное явление, важно распознать цель, на которую ориентирована включающая его система. Нас подводит все та же дробность сознания. По-русски это называется "за деревьями не видеть леса".

Когда, например, мы наблюдаем какой-нибудь поток, реку или ручей, мы без труда можем обнаружить, что его течение вовсе не уныло однообразно: в одних местах оно быстрее, в других как бы его и нет вовсе, порою заметны на поверхности большие и малые водовороты, когда отдельные струи поворачивают и устремляются как бы вспять. Но ведь не обманываемся же мы этим, решив, что тут-то и проявляется истинное направление потока. Мы знаем и видим ясно: направление всего течения (всей системы) едино, как бы ни вели себя в общем русле те или иные водные струи.

Но лишь только примемся мы рассуждать о жизненных потоках, как нередко беремся утверждать: если, мол, будем держаться не правого, а левого берега, у которого и течение спокойнее, и виды приятнее, то и приплывем совсем не в то море, в какое попадем, следуя опасной правой стороной. Так почти во всем.

Ныне авангардистский поток, порожденный раздробленным сознанием, несет нас к расчеловечиванию человека.

Ограждением пространства художественной деятельности от этого потока может стать лишь художественно-духовная традиция русского искусства. Однако в сознании устремленного к полной творческой свободе художника (в том-то и дело, что не к свободе, а к своеволию и вседозволенности) гнездится лишь крайнее презрение, если не ненависть ко всякой идее подчинения

чему-либо. Разрыв с традицией понимается как обретение свободы. Но вот бы над чем задуматься: почему скованные по рукам и ногам жесточайшими требованиями канона художники Древней Руси смогли создать величайшее искусство? Ответ прост: потому что они были внутренне просветлены и оттого свободны в творчестве. И существование канона лишь помогало им.

Наши предки видели в каноне не внешнее принуждение, но выражение духовной истины, которую они принимали с внутренней свободой и которой они жертвенно служили, забывая о собственном "я". Не скажешь точнее, чем священник Павел Флоренский: художественному творчеству "канон никогда не служил помехой, и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования"²⁷.

Стремящийся лишь к самовыражению и внешне как будто свободный авангардист внутренне скован и помрачен, его носит без руля и без ветрил стихия растерянности перед миром, и он пытается навязать всем свою растерянность. Да и что он может дать иное, если вместо гармонического единства мира он видит лишь хаос, составные части, обломки? Авангардизм есть выражение смятения перед непостижимостью мира.

В еще большей мере тем же бездуховным целям служит страшная в своем агрессивном напоре массовая рок-культура. Из множества подтверждений и доказательств выберем лишь одно. Один из нынешних рок-идолов молодежи - К. Кинчев в недавнем газетном интервью прямо признался: "Куда приведу, ей-Богу, ребята, не знаю. Я не вижу путей и дорог, иду вслепую. Было бы, наверное, проще, если бы я был истинно православным до конца. А я по вере - православный, по мироощущению все равно язычник..."²⁸. Есть ли откровеннее иллюстрация: слепой поводырь слепых! Есть ли откровеннее демонстрация собственной полной безответственности? Есть ли более откровенное признание бесовской природы (а язычество - проявление демонологии) своей деятельности?

Все эти проблемы представляются малосущественными, далекими от насущных задач времени лишь тем, кто забыл о единстве всех - больших и малых - проблем в пространстве нашего социального и душевного бытия. Все связано со всем. Внедряя дробное мышление в основу общественной жизни, "прогрессивное" искусство определенным образом содействует развитию ее форм, основанных на таком мышлении. Манера же мышления, тип сознания в конечном результате едва ли не всё определяют ныне в нашей жизни.

Задумаемся: разве разрушение *слова*, которое предприняли когда-то футуристы, не имело темного сакрального смысла, не было одним из проявлений заурядного богоборчества, стремлением, пусть, может быть, и несознаваемым, к разрушению мира, к саморазрушению, то есть одним из вариантов столь распространенного в ту эпоху "ухода от мира"? Мог ли такой "уход" не отразиться не только на судьбах иных художников, но и на самом качестве народной русской жизни? И отразился он трагически.

"Русская культурная элита виновата в катастрофе русской духовной культуры. Есть ужасный эгоизм культурной элиты, ее изоляция, ее презрение к жизненным нуждам человеческих масс. Индивидуализм интеллектуалов, который нарастал с эпохи Ренессанса, совсем не всегда означал защиту духовной независимости и свободы творчества. Он означал также нравственный и социальный индифферентизм, отсутствие сознания своей миссии. Идея служения высшей цели померкла в сознании творцов духовной культуры. Ошибочно противопоставлять свободу служению. Великие писатели и артисты имели это сознание служения"²⁹, - жестоко, но справедливо оценил Н. Бердяев позицию творцов "серебряного века". Но не содержат ли его слова более общей правоты?!

Николай Бердяев дал оценку объективной, но не субъективной вины деятелей русской культуры. Субъективно каждый делал свое дело, как он его понимал, видя в искусстве способ самовыражения и вряд ли задумываясь о каких-то отдаленных последствиях художественной своей деятельности. Более того, многие мыслили свое творчество и как общественно полезное, ибо оно, по их убеждению, восстанавливало в искусстве стремление к красоте, но они забывали, не хотели и думать о двойственности природы прекрасного.

Создается, однако, впечатление, что все подобные рассуждения, предупреждения, предостережения мало интересуют нынешних "передовых" творцов. Все гасится простеньким рассуждением: у искусства нет никакой цели, и оно не может воздействовать на жизнь. Но зачем же "творить" в таком случае? Чтобы самовыразиться? Чтобы занять себя? Убить время? Вот и цель - у кого какая!

Однажды в телепередаче одна поэтесса заявила, что не ставит перед собою никакой цели и что если будут затронуты чувства хоть одного читателя... Стоп. Вот и еще цель: затронуть чувства хоть одного читателя. Поэтесса не дала себе труда осмыслить свою поэтическую деятельность - простим ей, но не станем разделять ее заблуждений. Лев Толстой писал: "Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их"³⁰. Верно: стоит человеку соприкоснуться с произведением искусства - и неизбежен отпечаток на состоянии его эмоций и мысли. Художник обязательно "заражает" людей - необходимо осознать это и не выступать с бездумными благоглупостями. Раз "заражает", то и влияет на жизнь. Но особым образом.

Искусство влияет на жизнь *всегда*. Какую бы идею ни высказал автор (пусть даже то, что никаких идей нет и быть не может, что истины никогда не существовало, - так ведь это тоже идея, тоже претензия на выражение истины!), идея эта отразится в сознании, при многократном повторении закрепится в нем, а затем скажется и в поступках человека. То есть искусство определяет прежде всего умонастроение человека, его миропонимание и мировидение, а затем уже и реальную деятельность. Искусство формирует тип мышления - одну из важнейших составляющих личностного начала. "Обыкновенно люди считают мысль чем-то маловажным, потому они очень мало разборчивы

при принятии мысли. Но от принятых правильных мыслей рождается все доброе, от принятых ложных мыслей рождается все злое. Мысль подобна рулю корабельному: от небольшого руля, от этой ничтожной доски, влачащейся за кораблем, зависит направление и по большей части участь всей огромной машины"³¹, - писал святитель Игнатий Брянчанинов.

Когда формалист расчленяет единство формы и содержания, направляя внимание человека на внешнюю лишь сторону явления, приучая его к тому, он - повторим - способствует дроблению сознания. Сознание становится секулярным, ограниченным в своих возможностях, ему по силам становится ухватить лишь частную идею. Для обладателя такого сознания верхом премудрости становится релятивизм (границы добра и зла размываются), человек теряется перед многообразием мира, страшится его. А следствием нередко становится разложение личности, торжество темного начала.

Разумеется, все совершается не в одночасье. Процесс этот долгий и глубинный, не всегда заметный на поверхности явлений - и тем он коварнее. И всё в конце концов и начале начал находит свой выход и в социально-исторической сфере бытия.

Так возникает проблема ответственности художника. Ему бы задуматься: чем он "заражает" людей и как это скажется в жизни. Чем "заразит" писатель, смакующий описание пожирания фекалий? Существование искусства для искусства, литературы для литературы утверждается с давних пор, и весьма часто. Наше время не исключение. Такое заблуждение есть результат соблазна ложными представлениями об искусстве как о замкнутой в себе самодовлеющей ценности. Подобному соблазну подвержено всякое разорванное сознание, не вмещающее в себя мысль, что все в мире Божиим связано со всем и не может существовать замкнуто. Не может быть оторванным от реальности и художественное творчество, сколько бы ни провозглашали это иные проповедники.

Ведь когда кто-то говорит, что не нужно проповедовать, он тем самым тоже проповедует. Когда писатель утверждает: нам не нужна философия, он уже философствует. Отрицание идеологии - тоже идеология. Провозглашающий нежелательность служить Богу служит врагу Божию, сатане. Тот, кто убежден, что не служит никому, а лишь некоей "чистой поэзии", обманывает себя и других. Воздействие на души человеческие всегда объективно есть проповедь добра или зла. Не понимающие этого полагают, будто между добром и злом имеется некая щель, куда можно проскользнуть и устроиться там с комфортом, освободившись от всякой ответственности за что бы то ни было. Но иные-то ясно сознают, кому таким образом служат.

Хочет того художник или не хочет, он не избежит служения. То есть подчинения себя. Но он может служить собственной гордыне, низшим эгоистическим целям. А может подчинить свое искусство целям высшим. Для этого необходимо смирение. Смирение же для сатанинской гордыни - враг смертельный, и бороться с ним она будет без пощады, прикрывая все благими рассуждениями о "чистом искусстве", о поэтической надмирности и тому подобном. Великие русские художники не подчиняли своего сознания подобным недостойным соображениям. Отчетливее других

сформулировал подлинную задачу искусства Н. В. Гоголь: "Развлеченный миллионами блестящих предметов, раскидывающих мысли на все стороны, свет не в силах встретиться прямо со Христом. Ему далеко до небесных истин христианства. Он их испугается, как мрачного монастыря, если не подставишь ему незримые ступени к христианству, если не возведешь его на некоторое высшее место, откуда ему станет виднее весь необъятный кругозор христианства и понятнее то же самое, что прежде было вовсе недоступно"³². Такой "незримою ступенью к христианству" среди прочих может стать и искусство.

Но тут нужно еще раз сказать об одном из самых страшных соблазнов, в которые может впасть художник. Легко впасть в заблуждение, приписав искусству сакральную цель: осуществлять мистический прорыв из мира видимого и реального в некое вневременное инобытие, в мир запредельный. Искусство "серебряного века" - один из ярких тому примеров. То же мы наблюдаем и ныне в практике некоторых "творцов". Такие искания всегда имели и имеют оккультно-языческую окраску. Интерес к инобытию определяется здесь попыткой добраться до Истины с черного хода, что всегда соблазнительно, но всегда безблагодатно. Игра в религию, превращение Бога в объект для своих эстетических исканий и фантазий - худший из грехов, в какой может ввергнуться искусство.

Истинно религиозное же искусство возможно лишь при соединении молитвенного аскетического подвига с творчеством, одухотворяемым Божественною благодатью. Это достигается ценой совершенного смирения. Без него это недоступно для любого художника, даже с самыми благими намерениями.

Итак, есть искусство, связанное со смиренным служением Истине, основанное на соборном сознании, имеющее целью воспитывать и развивать такое сознание и прямо провозглашающее это своей целью. И есть искусство, зависимое от сознания разорванного, отрицающее Единую Истину, основанное лишь на стремлении к самоутверждению, бессознательно (или сознательно) служащее не добру. Во времена относительного благополучия последствия такого служения могут оказаться малозаметными, хотя со временем скажутся непременно. Но во времена, подобные нашему, они несут с собой неотвратимые духовные беды.

М. М. ДУНАЕВ,

преподаватель Московской Духовной академии

Примечания:

¹ *Киреевский И. В.* Избранные статьи. М., 1984. С. 233.

² *Соловьев В. С.* Литературная критика. М., 1990. С. 188.

³ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 14. Л., 1976. С. 100.

⁴ Литературная газета. 1989. 8 нояб.

⁵ *Булгаков С. Н.* Религия человекобожия в русской революции // Новый мир. 1989. № 10. С. 223-

⁶ *Достоевский Ф. М.* Там же. Т. 8. Л., 1973. С. 192.

⁷ *Сад де*, маркиз. *Философия в будуаре*. М., 1992. С. 220.

⁸ *Сорокин Владимир*. Сборник рассказов. М., 1992. С. 126.

⁹ *Бунин И. А.* *Окаянные дни*. М., 1990. С. 77.

¹⁰ *Одоевцева И.* *На берегах Невы*. М., 1989. С. 221 - 222.

¹¹ *Коржавин Н.* *Анна Ахматова и "серебряный век"* // *Новый мир*. 1989. № 7. С. 240-241.

¹² *Иванов Вяч.* *Чурлянис и проблема синтеза искусств* // *Аполлон*. 1914. № 3. С. 17.

¹³ *Литературная газета*. 1990. 5 сент.

¹⁴ Надо заметить при этом, что великие реалисты XIX века постоянно ощущали ограниченность своей власти над создаваемым ими миром. Вспомним хотя бы удивление Пушкина перед своего рода "самовольством" Татьяны, судьба которой развивалась по законам, существующим вне авторского произвола. Можно привести и иные примеры тому в подтверждение.

¹⁵ *Советская культура*. 1990. 20 янв.

¹⁶ *Бердяев Н.* *Самопознание*. Париж, 1989. С. 170-171.

¹⁷ *Коржавин Н.* *Указ. соч.* С. 240.

¹⁸ *Бунин И. А.* *Собр. соч.* Т. 9. М., 1967. С. 529.

¹⁹ *А. П. Чехов в воспоминаниях современников*. М., 1960. С. 650.

²⁰ *Августин Аврелий*. *Исповедь*. М., 1991. С. 71.

²¹ *Бердяев Н. А.* *Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа* // *Новый мир*. 1990. № 1. С. 211.

²² *Анненков Ю.* *Дневник моих встреч*. М., б. г. С. 150.

²³ *Литературная газета*. 1991. 9 янв. С. 14.

²⁴ *Наш современник*. 1988. № 5. С. 168.

²⁵ *Чехов А. П.* *Полн. собр. соч.* Т. 6. М., 1985. С. 292.

²⁶ *Литературная газета*, 1988. 10 марта.

²⁷ *Флоренский П.* *Иконостас* // *Богословские труды*. Сб. 9. С. 105.

²⁸ *Аргументы и факты*. 1994. № 15.

²⁹ *Бердяев Н. А.* *Кризис интеллекта и миссия интеллигенции* // *Новый мир*. 1990. № 1. С. 230.

³⁰ *Голстой Л. Н.* *Собр. соч.* Т. 15. М., 1964. С. 87.

³¹ Цит по: *Осинов А. И.* *Ищущему спасения* // *Православная беседа*. 1994. № 5. С. 15.

³² *Гоголь Н. В.* *Собр. соч.* Т. 6. М., 1967. С. 259.