

Виктор Кутковой



ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС,
СИНЕРГИЯ,
ДУХОВНОСТЬ
ХУДОЖНИКА

2012

К

Виктор Кутковой

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС, СИНЕРГИЯ, ДУХОВНОСТЬ ХУДОЖНИКА

**ПРАВОСЛАВНОЕ УЧЕНИЕ,
СВЕТСКИЕ ТЕОРИИ
И
ПСЕВДОЦЕРКОВНЫЕ ДОКТРИНЫ**



Великий Новгород
2023

ББК 87.21.22
К95

Кутковой В. С.

К95 Творческий процесс, синергия, духовность художника. Православное учение, светские теории и псевдоцерковные доктрины: монография / В.С. Кутковой; – Великий Новгород, 2023. – 192 с.
ISBN 978-5-89896-549-5

Монография В.С. Куткового посвящена изучению творческого процесса художника. Будучи профессиональным живописцем (членом СХ России) и теоретиком (кандидатом философских наук) в одном лице, автор пишет не понаслышке о тайне процесса создания произведения, исследует истоки, начиная со святоотеческого наследия; предупреждает об ошибочности некоторых современных доктрин как «ревнителей», так просто светских и некоторых либеральных авторов, приводящих к деструктивному пониманию творческого процесса.

Книга написана доступным языком и адресована культурологам, философам, теологам, историкам религии, искусствоведам, аспирантам, магистрантам, студентам, широкому кругу заинтересованных читателей.

89896-480-1

ББК 87.21

ISBN 978-5-89896-549-5

© В.С. Кутковой

Свидетельство №223031100954

*Посвящаю
моему другу с юности,
иконописцу, искусствоведу и
священнику Михаилу Бездетному*

Содержание

От автора.....	5
Античные теории творчества.....	7
Библейская парадигма творчества.....	10
Средневековый взгляд на творчество.....	11
Теория творчества в Новейшее время.....	15
Основная проблематика синергии.....	22
Воля и творчество.....	25
Роль художника в синергии.....	31
Роль зрителя в синергии.....	34
Вдохновение и творчество.....	43
Воображение и творческая деятельность.....	46
Воображение и мечтательность.....	68
Особенности церковной и светской культур.....	70
Бытие культуры:	
некоторые экзистенциальные опасности.....	93
Реальность жизни и реальность искусства:	
параллели и пересечения.....	97
Фантазия в специфике художественного образа.....	100
Новизна и творчество.....	103
«Силы души» и творческий процесс.....	111
Талант и синергия.....	114
Художественный образ и синергия.....	125
Бытие и творчество.....	128
Парадоксы воображения.....	134
Творческий процесс: его истоки и возможности.....	138
Время и творчество.....	152
Небытие и творчество.....	156
Синикония, синаксия и синархия.....	157
Андрей Тарковский и синергия.....	161
Генезис художественного образа.....	176
Логос и сотериология творчества.....	178
Библиография.....	184

От автора



чений о творчестве существует довольно много. Философы издавна пытались постичь тайны произведений искусства. Художники пробовали заглянуть в себя и тоже писали трактаты, но уже о *создании* произведений (правда, чаще с технологической стороны дела).¹

Главный философский вопрос состоял не в способах приготовления материалов, даже не в смыслах художественных творений, а в роли мастера, которая проявляла его взаимоотношения с Богом. Ибо с возникновением христианства стало понятно: мало быть homo sapiens, следует быть homo creator – человеком-творцом. Христос напомнил людям, что они – дети Бога, а поэтому имеют некоторые обязанности. О чем на сей счет выразительно написал русский религиозный философ С.Л. Франк: «Человек есть не только раб Божий, покорный исполнитель воли Божией, а именно свободный соучастник Божьего творчества. Или, иначе говоря: так как воля Божия есть воля творческая, невыразимая адекватно в каких-либо общих, автоматически выполнимых правилах и предписаниях и состоящая именно в спонтанном формировании бытия в его неповторимо-индивидуальном многообразном составе, то *подлинное* исполнение воли Божией доступно *только в форме свободного творчества*; всякое слепое, рабское, механическое выполнение этой воли есть именно *невыполнение* ее истинного существа. Человек как *только* “раб Божий” есть “раб ленивый и лукавый” – примерно подобно тому, как работник, только рабски-механически выполняющий предписанную ему работу, не интересуясь ею и не вкладывая в нее своего вольного усилия, есть уже **тайный саботажник**. Ибо Бог призвал человека быть не просто ра-

¹ См., напр.: 1) Манускрипт Теофила. Записка о разных искусствах // Сообщения ВЦНИЛКР. М., 1963. Вып. 7. Теофил – монах одного из монастырей Вестфалии, художник и ювелир, пресвитер (кон. XI – перв. четв. XII вв.); 2) Дионисий Фурноаграфиот. Ерминия, или наставление в живописном искусстве // Икона. Серия «Секреты ремесла». М., 1993. Дионисию принадлежит редакция XVIII в., содержание же, излагаемое в этом афонском трактате, восходит к XII–XIII вв.

бом, а Своим свободным, т. е. творческим, сотрудником»¹. Слова, достойные эпитафии. Из них становится понятно предназначение всех созидательных способностей, которыми наделяет людей Господь.

Вот исходя из парадигмы «Бог призвал человека быть творческим со-трудником», а так же опираясь в основном на святоотеческое наследие, автор и писал данный труд. Ибо феномен поистине великой православной культуры возможен лишь при условии синергии – сотрудничества человека и Бога.

Мы попытались посылить вникнуть и понять хотя бы самую малость в такой весьма сложной картине, как соотношение Абсолютной Реальности с реальностью умозрительной. Если первая трансцендентна и фактически не поддается никакой формализации, но в рамках апофатического богословия все-таки дает себя мистически обнаружить, то без второй не зарождается ни одно произведение искусства, в том числе и сакральный образ. Притом что само творчество всегда остается тайной, непостижимой, но каждый раз притягательной для пытливых умов.

К представленной монографии не стоит предъявлять требований как к академической штудии, поверенной алгеброй строгих научных канонов. Дело обстоит проще. Это спонтанные рефлексии на идеи, выдвигаемые современными учеными, иногда разного идеологического окраса.² Это мысли, возникавшие у автора во время созерцания мировых шедевров живописи, прослушивания музыки композиторов-классиков, чтения замечательных литературных произведений и книг известных философов. Это реакция души после просмотров талантливых фильмов. Это самоанализ собственных занятий иконописью, словесностью, светским изобразительным искусством, и, конечно, размышления во время создания самого исследования.

О результате судить читателю.

Виктор Кутковой
Великий Новгород
Май 2023 года

¹ Франк Семен. Реальность и человек: метафизика человеческого бытия. Гл. 6. Творческая природа человека. М., 2007. (Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.)

² И если у нас возникали возражения, то исключительно к идеям, а не к людям, их высказавшим. Просим так и понимать все написанное ниже. Некоторые из этих авторов искренно уважаемы не только нами, но и народом за их понесенные труды на благо Церкви и общества.

Античные теории творчества



античных времен философская мысль была весьма заинтересована таким непростым, извечным феноменом, как творческий процесс создания произведения.

По Платону, например, нельзя создать произведение без содержания, а основное содержание искусства есть идея, почерпнутая художником в «мире идей». Здесь особая роль отводится вдохновению, поскольку без него ничего не разглядеть и не почерпнуть; почему Платон вырабатывает учение об Эросе как об особом устремлении человека к достижению высшего созерцания, созерцания вечного бытия; ибо такое занятие считалось вообще выше всякой деятельности, в том числе творческой. Хотя именно последствием подобного мирозерцания и считалось искусство. Суть вдохновения, собственно, в том и заключается, чтобы в состоянии экстатической одержимости проникнуть умозрением в этот мир идей. Однако философ мыслил воплощение почерпнутых идей не напрямую – сразу в произведении, а довольно опосредовано – через создание предметов по образцам узанных идей; другими словами, воплощение замысла происходило при посредстве подражания тем или иным вещам, а через них и их идеям.

Остановимся ненадолго именно на подражании – на мимезисе. Можно наблюдать определенный парадокс в отношении человека той эпохи к природе. С одной стороны превосходство «разумной» (человеческой) души над «чувственной» (животной) у Платона стоит выше природы, с другой же стороны – человек подражает природе (особенно в искусстве), мимезис делается главным принципом формотворчества. Казалось бы, зачем подражать природе, если человек ее превосходит? Дело в том, что природа начинает осознаваться как непревзойденный образец. Вспомним почти религиозное восхищение греков (и прежде всего самого Платона) от созерцания космоса, который понимается в

качестве *порядка, красоты, гармонии*, в переносном значении – это и *свет, народ, слава...* Античный грек не предстоит перед Сущим (как трансцендентности Бога он Его не знает), но созерцает сущее, под которым разумеет космос. Произведения искусства, кои в сознании грека суть лишь ремесло и умение вторить реальность, не предоставляют возможности познать сущность живых явлений природы. К тому же эксперимент нарушает жизнь природы и априори искажает ее познание. Космос как сущее противостоит хаосу – зиянию пустоты и темноты, тому, что не может явить красоты, а вносит в бытие разрушение. Красота природы воспринимается самым совершенством, которому необходимо подражать, у которого надо только учиться. Вот почему мимезис и становится доминирующим фактором во всей античной культуре. А «натурализм» – определил главную ее магистраль развития. Сам термин свидетельствует о заинтересованности природой: корень «натур» (φύσις – *природа*) начинает обуславливать даже философию. Она потому позже и получила название «*натур*философии».

Огромную роль мимезис¹ играл и в философии искусства Аристотеля. Именно по причине страсти, вызывающей изнутри, а не извне желание подражать природе, страсти, вложенной в человека изначально, возникает искусство. Тем не менее до сих пор теоретики продолжают спорить о том, что оно из себя представляет, что оно есть такое. И каждая эпоха дает свой ответ. Однако для античности цель искусства – катарсис (греч. κάθαρσις – *возвышение, очищение, оздоровление*), то есть произведение должно пробуждать сострадание, «светлый страх», заставлять зрителя, читателя, слушателя сопереживать, в результате чего очищать человеческую душу, возвышать и воспитывать человека.

¹ О мимезисе см.: 1) *Сб.: Античный мимезис*. СПб., 2008; 2) *Чернышева М.А.* Мимезис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма. СПб, 2014; 3) *Дубова Ольга*. Мимезис и пойнсис. Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества // Памятники исторической мысли. М., 2001; 4) *Ауэрбах Эрих*. Мимезис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. Переизд. 2000.

Стагирит, кажется, первым заявил: творчество создает «то, что может быть или не быть», и «восполняет то, что недостает от природы». «Принцип создаваемого, – по утверждению философа, – заключается в творящем лице, а не в творимом предмете, ибо искусство касается не того, что существует или возникает по необходимости, а также не того, что существует в природе» (Этика. VI 4, 1140a). **Что** конкретно Аристотель разумел под принципом, заключенным в творящем лице и определяющий особенности искусства? Этим принципом является именно творчество, но сообразно формам, которые присущи духовной организации художника: «Через искусство возникают те вещи, форма которых находится в душе», или “создающей причиной, с которой начинается движение <...> при возникновении через искусство, является форма, находящаяся в душе» (Метафизика, VII 7). Первопричиной деятельности художника, впрочем, как источником любой активности, выступает «форма форм» – нечто стоящее над материей. А если конкретно, – высшая и чистая форма – божество Аристотеля, то есть наивысшая, вечная, неподвижная сущность. Следует отметить парадокс: источником **активности** является **неподвижность**.

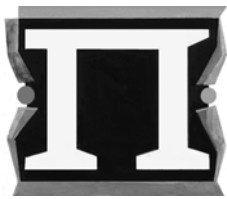
Античность, несмотря на свои достижения, не знала о возможности «творческого союза» между человеком и Богом, потому Плотин писал, что «когда творит Душа, Она не остается пребывающей неизменно, но Она подвижна и порождает свой эйдолон (образ)»¹.

¹ Плотин. Эннеады. СПб., 2005. С. 52. Забегая вперед, скажем: когда союз между человеком и Богом складывается, тогда труд мастера действительно оборачивается про-из-ведением духа (само искусство – греч. τέχνη – Хайдеггер связывает с раскрытием потаенного. В качестве «раскрытия, но не в качестве изготовления, τέχνη и оказывается про-из-ведением»; см.: Хайдеггер Мартин. Бытие и время. М., 1993. С. 225. Разумеется, искусство как раскрытие может быть в первую очередь про-из-ведением духа художника). И, перефразируя Плотина, скажем: тогда душа входит в состояние «стасиса» (греч. στάσις) – стояния перед Богом; после языческих метаний она обретает покой, порождая уже не магический эйдолон, а свой спасительный эйкон. Это не мертвый покой, это замирание в

Если обобщенно подытожить, то античность видела в творчестве человеческое стремление к воссозданию неких совершенных образцов, тем не менее мудрость, созерцательное теоретическое познание оценивались выше экстатического творческого труда. Причем античная философия связывала творчество со сферой конечной, преходящей и постоянно изменяющейся жизни, а не с космосом константного, извечного бытия, не имеющего своих пределов.

Задолго до античных греков, у египтян бог-творец Птах представлялся именно как художник, увлеченный процессом творчества.¹ В вавилонском эпосе «Энума элиш» Мардук изображен скульптором.

Библейская парадигма творчества



роще и легче всего поставить в один ряд с Птахом и Мардуком Библейского Бога Творца. Но такой подход будет ошибочным и даже вызывающим. В Священном Писании нет никаких теогоний, разъясняющих происхождение богов – творцов мира и человека. В ней речь идет о Лице-Сущности, Творце, являющимся, в отличие от тех же Мардука и Птаха, изначально единственным, не имеющим ни конца, ни начала, по природе трансцендентным сотворенному Им миру, причем следует подчеркнуть, миру, сотворенному из ничего. «Высказывалось предположение, что божественное имя Ягве первоначально имело действенный смысл: “Тот, кто побуждает быть”, следовательно –

молитвенном экстазе, когда душа забывает о себе, если выразиться метафорически.

¹ Библейский культурно-исторический комментарий в 2 ч. / Под ред. Дж.Х. Уолтона. Ч. 1 Ветхий Завет. СПб., 2003. С. 645.

Творец»¹. Причем Творец, никогда не прекращавший и продолжающий начатое дело. «Мы Им живем, движемся и существуем» (Деян. 17: 28). Человек не может скрыться от Бога. Его вездесущность позволяет знать все о каждом человеке. А Промыслом предусмотрено и будущее личности. Поэтому хочет человек или нет, но он в любом случае призван творить. И лишь его воля выбирает с кем творить: с Богом или с велиаром. От выбора не уклониться.

Нет подобной онтологической глубины творчества у любых других языческих богов, будь то Атум, Брахма, Идзанаги, Ен, Птах, Шива, Мардук, Фанет, Хнум, Эл и т.д. Библия не теоретический трактат, описывающий Бога со стороны, не сочинение из разряда тех, что детально говорят о богах в священных текстах иных древневосточных религий. Библия дает возможность не столько рассуждать о Боге, сколько слушать Его и служить Ему, в том числе всеми видами людской деятельности, включая искусство.

Средневековый взгляд на творчество



христианском средневековом богословии Творец мыслится созидающим мир по Своей абсолютно свободной воле, творящим мир даже без потенциальных условий. Чего нет в других мифологиях, хотя бы по той причине, что человечество до христианства не имело понятий личности и свободы воли. Античный индивид жил по жребию судьбы. Не составляли исключения и олимпийские боги.

У блаженного Августина Бог – источник бытия и блага, чистая форма (как отзвук влияния Аристотеля), наивысшая Красота.

¹ Словарь библейского богословия. Киев – М., 1998. Ст. 1094.

Нынешний мир существует благодаря исключительно непрерывному творению Бога, который перерождает все умирающее в мире. Не лишне подчеркнуть: по Августину, мир один и несколько миров быть не может. Роль человека в жизни представлялась тоже творческой. Люди призваны не просто к той или иной трудовой деятельности, но должны творить благо с помощью Божественной благодати, что уже указывает на синергию.¹ Эта главная норма творчества предложена самим Господом, и она мистична: со-творчество человека с Творцом всего сущего, не противопоставление Ему своей воли, а, наоборот, ее подчинение. Благодать, по Августину, несоизмерима с заслугами личности и дается не всем, а тому, кто избран и предопределен к спасению (о чем позже несогласные богословы вели дискуссии). Из Ветхого Завета мы уже знаем: люди – в нравственном отношении существа свободные и могут сознательно предпочитать зло добру.

Наиболее высоким и самым непревзойденным примером синергии является жизнь Божией Матери. Это указание свыше на изначальное предназначение синергии не узкому кругу «профессионалов», а вообще всем христианам, чем бы они ни занимались. Надо отметить одну особенность, о которой пишет епископ Каллист (Уэр): «Мы, люди, наравне с Богом должны внести свой вклад в общее дело, хотя то, что делает Бог, неизмеримо важнее того, что делаем мы. “Приобщение людей ко Христу и наше единение с Богом требует сотрудничества двух неравных, но равно необходимых сил: божественной благодати и человеческой воли”»².

На сотрудничестве «двух неравных, но равно необходимых сил» извечно зиждется в Церкви не одна ее культура, но понимание средневековым человеком универсума жизни, впрочем, и всего бытия.

¹ Греч. *συνεργία*; слово сложное: от *συν* – «вместе с...» и от *ἔργον* – «дело» в значении *труд, занятие, работа; действие; произведение, вещь*.

² Каллист (Уэр), епископ Диоклийский. Бог и человечество. М., 2001. С. 229.

Христианство изначально выбрало путь спасительного творчества. Г.П. Федотов отмечал: «Первые века христианства исполнены огромного творческого пафоса»¹.

Почему святые Отцы довольно рано и задумались над характером «творческих» взаимоотношений между Богом и человеком.

О действии Божественной воли в синергии существует мнение одного из великих каппадокийцев: «Некоторые говорят, что они [священные писатели] пророчествовали в исступлении, так, что человеческий ум затмевался был Духом, – разъясняя Василий Великий. – Но противно обетованию Божия наития – богодухновенного делать изумленным, так чтобы он, когда исполняется божественных наставлений, выходил из свойственного ему разума и, когда приносит пользу другим, сам не получал никакой пользы от собственных своих слов. И вообще, сообразно ли сколько-нибудь с разумом, чтобы Дух премудрости делал человека подобным лишенного ума и Дух ведения уничтожал в нем разумность? Но свет не приносит слепоты, а напротив того, возбуждает данную от природы силу зрения. И Дух не производит в душах омрачения, а напротив того, возбуждает ум, очищенный от греховных скверн, к созерцанию мысленного»². В свое время такие древние авторы, как Афинагор, Григорий Великий, Иустин Философ, Ориген сравнивали вдохновенного человека с музыкальным инструментом, но делали это не потому, что считали человека безвольной «игрушкой» в руках Бога, а просто метафорически выражали мысль о синергии творчества, когда человек становился орудием Святого Духа. Подобный пример мы встречаем и у Псалмопевца: «Язык мой – трость скорописца» (Пс. 44: 2). Считать же вдохновенного человека пассивным орудием не приходится, основываясь хотя бы на вышеизложенных словах Василия Великого. Иначе со стороны Бога действовали бы некие «технологии». Но мы знаем из Библии, что Бог творил целый мир без всяких технологий, лишь одним Словом.

¹ Федотов Г.П. Святость и творчество // Новый Град. Париж, 1936. № 11. С. 143.

² Василий Великий, святитель. Творения. Ч. 2. М., 1891. С. 10.

И нам заповедано: «Без Меня не можете творить ничего» (Ин. 15:5). Следует обратить внимание как раз на слово «творить» (по-гречески – ποιεῖν, от ποιέω – *делать, производить, совершать, строить, сочинять, творить*, отсюда η ποίησις – *поэзия*). Неслучайно же Евангелист употребляет именно этот глагол ποιεῖν, а не ἐργατεύομαι – *работать, трудиться*. То есть Спаситель вкладывал в слово «творить» широкий и глубокий смысл, подразумевая непременно вдохновенный, а, значит, творческий труд.

Так ли понимался этот глагол в средние века, как мы его понимаем сегодня? Ведь существуют некие константы, не претерпевающие изменений в веках.

Известность термина «творити», «творьц» этимологические словари отмечают на Руси с XI века. Что вызывает сомнение, поскольку данные термины встречаются в Новом Завете, текст которого наши предки массово слышали с X столетия. Позже появилось «творь» – *вид, наружность, устройство, свойство*. В какой-то степени оно возникло как аналог греч. εἶδος, но стало несколько шире. Обратим внимание: «творити» через «творь» сказывается даже на виде и наружности и отражается на свойствах чего-либо и его устройстве. О чем это говорит? Еще в древности люди заметили существенную деталь, которая действенна до сих пор, несмотря на все технические достижения современной цивилизации: труд оставляет следы на внешности человека. И сегодня люди с легкостью отличают рабочего от интеллигента, крестьянина от чиновника, спортсмена от музыканта. В рассуждениях святых Отцов часто встречается образ отпечатка на воске – греч. τύπος – отпечаток как отображение первообраза. Однако отпечаток оставляет не что иное, как печать. Печать же для русича – это не только символ личности, но и знак ответственности перед Богом. Сходный случай и здесь, с той лишь разницей, что вместо печати отпечаток на личности оставляет творчество. Но «творь» – все-таки не τύπος. Хотя τύπος патриарх-исповедник Никифор тоже считал внешним образом, как и «творь», а вот умопредставляемый образ толковался им как «логическая» структура изображения. Первоначальные очертания,

форма для Патриарха есть εἶδος. Тонкий знаток греческого языка академик С.С. Аверинцев понимал τύπος как образ в смысле образца, но и как образец, который начертывается «на скрижалях сердца»; а εἶδος для ученого и есть «обличие», «форма». Не станем вдаваться в спорные филологические тонкости греческого языка. В любом случае оба термина в качестве понятий обусловлены и связаны с фактором труда, оба привязаны к одной личности. Этот труд может быть самым разным. Нас интересует: что он из себя представляет в философском аспекте? Каковы *условия* и *возможности* реализации личности в труде? Что за *путь* преодолевает человек в данной ситуации? Вот одни из главных вопросов нашего исследования. И они фокусируются как раз на феномене синергии, которая сама по себе во многом остается трансцендентной. Тем не менее хорошо бы, разумеется, здесь рассмотреть всю панораму человеческой деятельности в аспекте сотрудничества Бога и человека, однако для такого обзора у нас нет ни физических, ни духовных сил, поэтому в основном и сосредотачиваем внимание на том, что нам известно лучше – на деятельности художника...

Теории творчества в Новейшее время



Сегодня термин «синергия» вошел в моду. Некоторые оккультные движения присваивают его себе в качестве названия. Что, разумеется, является чистой воды подменой и несет в себе опасность сектантства, не имеющего ничего общего не только с Православием, но и вообще с христианством. Работа над собой адепта такой секты направлена по ложному пути, губительному для души человека, но, как правило, дающему материальное и душевное благополучие гуру.

Немного уделим места истории вопроса, в частности, отечественным исследователям, их трудам, посвященным синергии. В.С. Соловьев считал истинной целью искусства «теургию» – творчество по воле Бога, которое должно «одухотворить нашу действительную жизнь» и утвердить в ней идеалы и само совершенство¹. Под «теургией» (при всем внешнем сходстве) имелась в виду не столько синергия, сколько «строительство церковного синтеза из нецерковного опыта»². В этом смысле о теургии размышляли Е.Н. Трубецкой, священники Павел Флоренский и Сергей Булгаков, пребывавшие под обаянием Соловьева. Сегодня о теургии написаны книги известным московским эстетиком В.В. Бычковым. Но термин логично признать неудачным, поскольку он ничего объективного не говорит о той культуре, которую поясняет.

И вот почему. О невозможности магии для православной культуры говорят 61 и 65 каноны VI Вселенского собора, запрещавшие магические действия даже в низовой народной среде.³

¹ Соловьев В.С. Собрание сочинений. В 9 тт. Т. 6. СПб., 1873–1900. С. 50.

² Флоровский Георгий, протоиерей. Пути русского богословия. Париж, 1937. Репринт: Вильнюс, 1991. С. 316.

³ Кто-то может упрекнуть нас в реальном существовании языческих обычаев, которые мало того, что были сами по себе магическими, но магически и влияли на сознание людей. Мы же предлагаем обратиться к Дж. Фрэзеру. По его версии, человечество в своем развитии проходит три стадии: магию, религию, науку. И если этот знаменитый этнолог, агностик и позитивист высказал мнение, что магия всюду предшествует религии и исчезает вместе с рождением последней, что магия коренным образом отличается от религии, то отсюда ясно: магическое мышление есть цивилизационный регресс, который в христианстве получил название «последствие грехопадения». По Фрэзеру, «религия – поскольку она предполагает, что миром управляют сознательные агенты, которых можно отвратить от их намерений путем убеждения, – фундаментально противоположна магии и науке» (Фрэзер Джеймс Джорж. Золотая ветвь. М., 1984. С. 56). Более того, ученый считал: «Аналогия между магическим и научным мировоззрением является обоснованной. В обоих случаях допускается, что последовательность событий совершенно определенная, повторяемая и подчиняется действию неизменных законов, проявление которых можно точно

Вспомним коренной, первородный, как раз магический смысл

вычислить и предвидеть. Из хода природных процессов изгоняются изменчивость, непостоянство и случайность. Как магия, так и наука открывают перед тем, кто знает причины вещей и может прикоснуться к тайным пружинам, приводящим в движение огромный и сложный механизм природы, перспективы, кажущиеся безграничными. Отсюда та притягательность, которой обе обладали для человеческого ума, и тот мощный стимул, который они дали накоплению знаний. Через пустыню разочарований в настоящем они манят усталого исследователя вперед к бесконечным свершениям в будущем. Магия и наука как бы поднимают человека на вершину высокой-высокой горы, где за густыми облаками и туманами возникает видение небесного града, далекого, но сияющего неземным великолепием, утопающего в свете мечты» (Там же. С. 53–54).

Трудно сказать о других, но в рамках православной культуры «последствия грехопадения» преодолевались очищением художественного воображения, а в максимуме его теозисом, причем, не спонтанно, не самоупором в себя, а при помощи Божественных энергий. Сам этот процесс и есть синергия творчества. Существует и нерелигиозное понимание синергии – отзвук «моды», о которой говорилось выше. Оно находит отражение в психологии и философии (со значением взаимного усиления нескольких факторов, действующих одновременно). Однако синергию не стоит путать с синергетикой – междисциплинарным направлением исследований, которое берет начало в последней трети XX века и которое познает общие закономерности и принципы, имплицитно лежащие в системах самой разной природы: биологических, социальных, технических, физических, химических, экономических. В. Аршинов отмечает: «Синергетика предполагает качественно иную картину мира не только по сравнению с той, которая лежала в основании классической науки, но и той, которую принято называть квантово-релятивистской картиной неклассического естествознания первой половины XX века» (Аршинов В.И. Синергетика как феномен постнеклассической науки. М., 1999. С. 46). Существует еще два термина, связанные с синергией. Первый – это *диссинергия* – снижение действенности работы системы в результате отрицательного воздействия друг на друга входящих в нее элементов; в экономике это сказывается ухудшением финансовых показателей компании после слияния или поглощения из-за превышения издержек интеграции; диссинергия может быть следствием снижения управляемости более сложной системой. Данный термин имеет применение и в медицине, где он означает хроническое заболевание, связанное с поражением мозжечка. В медицине же известна и *асинергия* – нарушение способности производить сочетанные движения; она тоже является симптомом поражения мозжечка.

слова «теургия», который святоотеческая мысль в конце концов не пожелала приспособлять для своих нужд, признавая его безнадёжную испорченность, чем и объясняется отсутствие теургии, кроме надуманной, в православной парадигме. «Теургия = языческие обряды, которыми человек надеялся войти в непосредственное общение с божеством. Сюда принадлежали елевзинские таинства, предсказания Пифии, разные гадания и мистерии»¹, – пишет автор известного словаря. Добавим, что в теургии выражалось стремление человека к самообождению путем гордого своеговольного присвоения «божественных» (демонических для христианина) знаний. Понятие теургии окончательно кристаллизовалось в позднем неоплатонизме – у Ямвлиха, но само явление духовной жизни, отражённое в этом понятии, уходит в глубины египетской и вавилонской магии.

Отбрасывая чуждый Православию позитивистский подход, не будет ошибкой утверждать: с истинно христианской культурой у теургии объективно нет ничего общего. «Елевзинская мистерия, по мнению В. Иванова и других, – живой и действенный фокус культурной жизни Греции; впоследствии император Юлиан признавался, что не мистерии объяснимы с точки зрения учения неоплатоников, но наоборот: самое это учение есть лишь эмблематическая передача того, что действительно происходит в мистериях. Время прекращения мистерий относится к эпохе Феодосия Великого (346–395 по Р. Х.)», – читаем у Андрея Белого².

Неслучайно теургия как путь богопознания и богообщения отвергается основополагающим дискурсом православного богословия. Почему протоиерей Георгий Флоровский и предупреждал о «теургийном соблазне» русской философии.

Да, *теургийный* путь творчества христианство отвергло, но как сложилась реальность *синергийного* процесса? Ясно же, что картина в данном случае формировалась сложно. Здесь прежде всего остро стоит проблема человеческой воли и ее свободы, про-

¹ Дьяченко Григорий, священник, магистр. Полный церковнославянский словарь. М., 1993. С. 717.

² Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 24.

блема подчинения человеческой воли воле Божественной, причем без малейшего зомбирования.

Обозревая историю вопроса, невозможно игнорировать точку зрения Н.А. Бердяева. Русский философ настаивал на двух путях человеческого бытия: на пути спасения и пути творчества. Николай Александрович вменял в вину церковной администрации раздвоение указанных путей, неспособность иерархов их соединить для паствы в одно целое. «Церковная иерархия стала враждебна к творчеству, подозрительна к духовной культуре, принижает человека и боится его свободы, противопоставляет путям творчества пути спасения»¹. Меньше всего хотелось бы превращаться в судью, оглашающего приговор и Бердяеву, и церковной иерархии. Обозначим всего лишь проблему. Однако необходимо подчеркнуть: философ многое полемически заостряет (например: «Христианство не может сводиться к индивидуальному спасению отдельных душ»). Заявлено весьма прямо.

Рая на земле нет. Лакун пустоты хватает как в пределах церковной ограды, так и в жизни мирского общества. Если «Церковь есть одновременно и народ, и град»², то ныне при самых благоприятных обстоятельствах все-таки не сложилась симфония между «Церковью и градом». Вполне зримо известное сотрудничество, но оно не становится симфонией. И все-таки ради объективности следует отметить: маловероятно, чтобы все иерархи единодушно противопоставляли названные две стороны, два пути человеческого бытия. Ведь самое разумное – их соединить. Что мы видим в лице святых Отцов: некоторые из них были не только гениальными богословами, но и выдающимися духовными поэтами. Разве трудились они для удовлетворения собственных амбиций? Конечно, нет. По большому счету, любой светский писатель трудится для читателя, о чем писал Н.В. Гоголь. Развил эту мысль Андрей Тарковский: «Я совершенно убежден, что ни один художник, осуществляя свою собственную духовную миссию, никогда не стал бы работать, если бы был уверен, что никто и нико-

¹ Бердяев Н.А. Спасение и творчество. (Два понимания христианства) // Путь. Париж, 1926. № 2. С. 28.

² Флоровский Георгий, протоиерей. Вера и культура. М., 2011. С. 58.

гда не ознакомится с его трудами. И в то же самое время, творя, художник должен как бы опустить занавес между собою и людьми, чтобы оградиться от суетных, мелочных, злободневных сообщений. Ибо только полная искренность и честность, помноженные на осознание своей ответственности перед людьми, являются залогом того, что художник осуществит свою творческую судьбу»¹. Святые Отцы и явили высочайший образец творческой деятельности в синергии.

Плохо верится, что мимо внимания Бердяева прошло стихотворение «Не напрасно, не случайно / Жизнь от Бога мне дана» святителя Филарета (Дроздова), ответившего А.С. Пушкину на строки «Без божества, без вдохновенья, / Без слез, без жизни, без любви». Сам Александр Сергеевич в ответ признал: «внемлет арфе Филарета / В священном ужасе поэт». Возможно, данный пример единственный и характерный только для XIX столетия? Нам известны замечательные стихи митрополита Антония (Мельникова; ум. 1986 г.); за сочинение музыки получил в 2021 году Государственную премию митрополит Иларион (Алфеев). Хотя главное творчество монахов, к коим относятся все архиереи, остается молитва. Но молятся они ради спасения или ради творчества? Следовательно, пути творчества и спасения все-таки могут сойтись вместе?! Или кто-то берется доказать, что современные владыки пошли путем самоутверждения в светской культуре, а не путем служения Богу? Ответ же очевиден... Эти пути у святых Отцов и подавно соединены между собой. Накрепко! Синергия для того и существует. Сейчас, наоборот, появилась опасная тенденция излишнего внимания некоторых церковных структур к постмодернистскому искусству и к «заигрыванию» с его деятелями, о чем мы били тревогу несколько лет тому назад.² Легко убедиться в переборе Бердяева, позволившего себе утверждать: «Понимание христианства как религии личного спасения, подозрительной ко всякому творчеству, опирается исключительно на аскетическую

¹ Тарковский Андрей Арсеньевич. Запечатленное время // <http://predanie.ru/lib/book/read/118119/>

² Подробнее см.: Кутковой В.С. РазноОБРАЗное. Великий Новгород, 2015. С. 248–262.

святоотеческую литературу». Правда, сам тут же поправляется: «которая не есть все христианство и не есть вся святоотеческая литература»¹. Таким образом, философ, даже делая оговорку, продолжает противопоставлять друг другу спасение и творчество, хотя весь его пафос направлен на их объединение. Но оно возможно в синергии. А о ней-то Николай Александрович как раз и промолчал...

Раньше Бердяева над проблемами творческого процесса размышляли А. Потебня и А. Веселовский. В начале XX века в дискурсе «модного» в ту пору эмпириокритицизма П.К. Энгельмейер написал свой трактат «Теория творчества», к которому мы будем еще обращаться в тексте. Автор сближал техническое изобретательство с творческим актом философа и художника, выдвинув теорию «трехакта» – стадий, состоящих из желания, знания и умения.

В последнее время наиболее заметно изучением синергийного процесса занимался С.С. Хоружий, к нашему прискорбию, скончавшийся в 2020 году. Под синергией он понимал связь, лад «между Божественной энергией (благодатью) и энергией человека (волей) в деле спасения, соединения человека с Богом»². Что очень важно. Ученый отмечал формирование синергии «в сфере богословского умозрения и аскетического опыта». Не это ли как раз «проглядел» Н.А. Бердяев? Впрочем, более подробно на сей счет мы собираемся размышлять ниже. К сожалению, Сергей Сергеевич не успел сказать своего слова в отношении труда художников, но, возможно, мы пока просто не обнаружили таких работ философа, несмотря на тщательные поиски. Время покажет.

Что касается исследований других современных ученых, то они будут рассмотрены по ходу обсуждения тех или иных проблем конкретно.

¹ Бердяев Н.А. Спасение и творчество. (Два понимания христианства). С. 30.

² Хоружий Сергей. Энциклопедия синергийной антропологии // <http://synergia-isa.ru/biblioteka/biblioteka-horuzhij/>

Основная проблематика синергии



Первым возникает вопрос: для чего Бог предоставил возможность совместно творить тем, кого привел к Себе? Ведь Бог самодостаточен. Он вполне обойдется и без помощников. Тем не менее еще апостол Павел говорил: «Мы соработники у Бога» (1 Кор. 3: 9). «Соработники» в оригинале на греч. – συνεργοί.

Сотворяя Адама, Господь сотворил Себе сына, а не раба. Стало быть, Адам изначально мыслился таким «соработником» – со-творцом Бога. П.К. Энгельмейер заметил: «Творчество начинается с первого же дня жизни и кончается вместе с последним вздохом»¹. Зная библейские тексты, данное высказывание нам не покажется спорным и даже странным, а, напротив, верным. Разумеется, новорожденный сразу же не становится творцом высокого искусства. Речь о призвании. У младенца вся жизнь, вместе с самоутверждением в ней, еще впереди. Реализовать же себя можно лишь на основе стараний, творческого потенциала, таланта, заложенного Богом от рождения. Но **как** реализовать? И **для чего** эта реализация? Ведь тратится гигантский труд и огромная энергия.

«Размышлять, воображать, стремиться к прекрасному мы должны в первую очередь для себя, – считает философ Борис Адрианов. – Да, к сожалению, далеко не каждый может творить. Но кто не может жить своим творчеством, тот должен жить чужим, то есть вникать в рассуждения философов, читать художественную литературу, постигать красоту в искусстве»². Однако постигать красоту (и не только в искусстве) необходимо всем людям, в том числе и художникам, причем в первую очередь. Не зная красоты, о красоте не расскажешь. И творить призван каждый чело-

¹ Энгельмейер П.К. Теория творчества. Изд. 3-е. М., 2010. С.17.

² Адрианов Борис. Заметки о сущности русского человека // Русское самосознание. СПб., 1998. № 5. С. 100.

век. Ведь уже приводимые слова Христа «Без Меня не можете творить ничего» (Ин 15:5) легко истолковать так, что если не умеешь творить, то просто ничего не делай – и спасешься. Тогда удобнее всего спастись лентяям (по С. Франку, **тайным саботажникам**), закопавшим талант в землю. Увы, мы ничего не придумываем. С таким мнением нам пришлось столкнуться в жизни.

При изложении точки зрения Бердяева, говорилось, что Церковь учит: после грехопадения прародителей вынужденно возникает цель – спасение человечества. Коль людям позволено не творить, то данная цель, получается, важна лишь для Бога, а человек может спокойно дожидаться своего спасения, сложа руки. Но ведь это не так! В аспекте христианского миропонимания, человеку необходимо вернуться домой к Отцу, а Отцу – привести к Себе детей, потерявших рай. В таком прочтении христианская мысль рассматривает и Боговоплощение. Поэтому предназначение синергии – как онтологическое (в направлении – бытие *здесь-теперь*), так и сотериологическое (в направлении – бытие *вне-здесь-теперь*, нескончаемый век будущей жизни, где жизнь без синергии противостоит естественна). Такая синергия – не для прихотливых эстетических изысков, не для открытия так называемых «новых путей» в искусстве и в литературе; она – не «мода», а способ бытия *здесь-теперь* и бытийная необходимость Божественной благодати, вместе возможность наилучшей реализации личности и образ жизни, но жизни творческой. И не только людей искусства; все взыскуют «грядущего Града». Православие ведь – не благочестивый набор «иконы + богослужение + нравственность». Это – прежде всего нечто цельное, целое, созидательное. Это и есть предоставление людям возможности содействия Зиждителю.

Почему они прославляют Бога? В том числе как Творца и Спасителя человеческого рода. Коль Бог самодостаточен в Себе, то зачем Ему культ? Фраза «культ личности» сегодня многих просто шокирует. Ответ для невоцерковленного человека звучит парадоксально: прославление Бога необходимо прежде всего для людей. Иначе они начнут славословить велиара или себя (не просто хвалить, а воздавать служение – *λᾱτρεία*). Это чисто педаго-

гическая мера ради утверждения четкой иерархии, да и синергия – не атрибут «демократии». Вот при правильной расстановке ценностей жизнь каждой личности потенциально всегда имеет возможность стать прикровенным бого-служением, или конкретно – сокровенной литургией (*общим делом*). Что не означает ликвидации светского образа жизни, но концентрирует ее на единственно верную цель. При этом возникает возможная при соответствующих обстоятельствах необходимость в литургической жертве; кстати, в жизни не всегда бескровной. Подчас христианин платит собственным существованием. Здесь максимально важен момент его добровольной решимости, о которой говорил Серафим Саровский.¹ И апостолы принесли жертву – дали распять себя на крестах. Без волевого разворота всего бытия не воспринять Божественной благодати. Ведь даже светские так называемые «большие стили» рождались из собирания людей в одну общность, из единомыслия в главном – смысле своего существования. Нужда бытия в этой благодати была заложена Творцом в человека от его сотворения. Иначе человек выпадал бы из чина со-творца. Б.П. Вышеславцев писал, что благодать не может быть просто дана, она должна быть добровольно воспринята людьми. То есть необходима мотивация. Но и ее мало. Художник прилагает к ней значительный потенциал своей энергии. Здесь парадокс: чем больше человек отдает себя, тем в итоге он становится сильней, получая благодать. То есть нетварная энергия Бога стимулирует художника и задает нравственно верный волевой вектор его тварной энергии – направление к вечной жизни, не только личной, но и жизни рода человеческого.

¹ Один монах спросил Серафима Саровского: «Почему мы не имеем такой строгой жизни, какую вели древние подвижники?» «Потому, – ответил преподобный Серафим, – что не имеем к тому решимости. Если бы решимость имели, то жили бы как отцы наши; потому что благодать и помощь верным и всем сердцем ищущим Господа, ныне та же, какая была прежде, ибо, по слову Божию, – Господь Иисус Христос вчера и сегодня Тот же и во веки» (Евр 13: 8).

Воля и творчество



Вопрос, который нам довелось слышать в философской среде прозвучал так: если художник подчиняет свою волю воле Божественной, то **что** происходит с личностью художника? При «сотрудничестве двух неравных сил» не обесценивается ли роль меньшей силы? Остается ли воля художника все-таки автономной или полностью поглощается волей Божией? Вопрос отдает монофелитством, но придется на него ответить.

Начнем с наблюдения корифея философской герменевтики Гадамера. Он пишет: «В греческом языке нет понятия, соответствующего понятию воля, “Voluntas”»¹. Такое заявление вызывает недоумение и возражение. О двух волях писал еще преп. Максим Исповедник, различая «волю выбирающую» и «воли природную». В православной антропологии так и утвердились эти два понятия о волях. Первое связано с тем, что до грехопадения человек жил в согласии со своей природой и устремлениями, не нарушал Божественный замысел о сути мироздания, естественным образом получал обоживающую благодать, а потому вопрос сотериологии в раю не стоял вообще. Здесь речь идет о воле природной (естественной, богоданной – θέλημα, или о волении – θέλησις)² как способности желать и действовать ради удовлетворения желаний – желаний, связанных с той или иной природной необходимостью, которую не отвергнуть без нанесения себе вреда. Именно следование этой «природной воле» приводит человека к синергии. Второе понятие состоит в воле гномической (личностной, «выбирающей», плотской – θέλημα γνώμικόν); это способность самоопределяться по отношению к желаниям своих по-

¹ Гадамер Ханс-Георг. Хайдеггер и греки / Перев. и прим. М.Ф. Быковой // Логос. М., 1991. № 2. С. 65.

² Профессор В.В. Болотов объясняет: «θέλησις (воля) есть жизнь духа (энергия, в частности); θέλημα есть результат этой энергии (θέλησεως)» (Болотов В.В. История Церкви в период Вселенских соборов. М., 2007. С. 545).

требностей, то есть избирать одни желания, а другие отвергать. «Гномическая воля не является свойством природы, а составляет принадлежность личности – поясняет отец Иоанн Мейендорф. – Именно она, поскольку мы живем в падшем мире, заставляет нас страдать и колебаться в выборе между добром и злом, а потом мучиться в сомнениях, по поводу правильности сделанного выбора. Адам в раю обладал естественной волей и ел от древа жизни. Гномическая воля была в нем лишь потенцией. Когда он отведал от древа познания добра и зла, его естественная воля стала гномической»¹. И вот последнюю – можно, наверное, называть «voluntas». И.Х. Дворецкий в своем словаре приводит девять значений этого латинского термина (из экономии места нет смысла их цитировать, скажем лишь, что все они относятся к «воле падшего естества»)².

Выразительную черту здесь подводит «волютаризм», образованный именно от «voluntas»³. Но «держась своей воли повреждает и погубляет этим все свои добродетели»⁴. То есть нельзя сказать, что «в греческом языке нет понятия, соответствующего понятию «воля»; мы уже подчеркивали, их – два, но одно из них (θέλημα) разительно отличается от «voluntas» – термина, который утвердился в западной философии, а, следовательно, и в западном образе мышления.⁵ Отсюда и разное отношение к воле

¹ Мейендорф Иоанн, протопресвитер. Введение в святоотеческое богословие. Клин, 2001. С. 365.

² Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1976. С. 1091. В «Отечнике» у святителя Игнатия (Брянчанинова) читаем: «Спасение наше состоит в отсечении воли падшего естества» (СПб., 2006. С. 175).

³ Словарь иностранных слов приводит три значения слова «волютаризм»: «1) идеалистическое направление в философии, объявляющее волю высшим принципом бытия и утверждающее ее независимость от мира (Шопенгауэр, Ницше); 2) в психологии – ошибочное признание воли, а не разума решающим фактором психической жизни; 3) политика, не считающаяся с объективными законами исторического процесса, с реальными условиями и возможностями, определяемая субъективной волей и произвольными решениями осуществляющих ее лиц» (М., 1987. С. 105).

⁴ Игнатий (Брянчанинов), святитель. Отечник. С. 177.

⁵ Ср. у Канта: «Искусством по праву следовало бы назвать только созидание через свободу, т. е. через произвол, который полагает в основу сво-

художника. По сей день на Западе признается и культивируется преимущественно воля художника-демиурга – именно «voluntas», когда мастер ощущает и провозглашает себя «диктатором» уже не только в рамках своего произведения, а и в окружающей жизни. Это мы видели и в России на примере акций групп «Война», «Пусси Райт», так называемого «художника» Павленского и им подобных «гениев», правда, без «мук выбора» на их лицах. Здесь не приходится искать след религии. Якобы...

Рано или поздно религия сама их найдет.

А некоторые уже ее представляют – религию врага рода человеческого.

Тем не менее, на наш взгляд, означенный след существует в глубоко подспудном состоянии и ведет к пелагианской ереси.¹ На что почему-то не обращают внимания исследователи. По Пелагию, человек спасается не внешними подвигами, не с помощью средств церковного благочестия и не верным исповеданием учения Христа. Его достаточно только исполнять. Но как исполнять, если отрицается помощь благодати? Остается одно старое средство: магизм. Хоть Пелагий и призывал спасаться через постоянную внутреннюю работу над своим нравственным совершенствованием. Однако основание такого спасения – самоупор в себя: человек *сам* спасается, как *сам* и грешит. После чего не может быть речи о *благодатной* синергии.

Отсюда, из этого мутного истока *самости* (*самости* – не столько в философском, сколько в церковном смысле) берут начало постмодернистские провокации.

Такой путь неминуемо приводит человека под власть воли «князя мира сего» (Еф. 2: 2; 2Тим. 2: 26). И, разумеется, ведет против абсолютно свободной воли Бога. Не стоит надеяться на

ей деятельности разум» (*Кант Иммануил. Собрание сочинений. В 6 томах. Т. 5. М., 1966. С. 318*). Правда, всего через страницу философ оговаривает то, что свобода художника это вовсе не абсолютный произвол; и для создания искусства необходимо нечто принудительное и обязательное.

¹ Ересиарх монах Пелагий (ок. 360 – после 418), кельт по происхождению, проповедовал в странах Средиземноморья в начале V века. Осужден как еретик на III Вселенском соборе (431 г.).

нечто усредненное между волей Бога и волей велиара. Нет – ничего!

С уверенностью можно утверждать одно: художнику отводится отнюдь не фатальная роль марионетки. Он – со-творец изначальному Творцу, а в иконописании – еще со-творец и святым Отцам. Права выбора его никто не лишает, хотя выбор подсказывается Богом. Ведь без своей воли человеку нельзя спасти свою душу, как нельзя этого сделать и без Бога. Дилемма проста: или светлое с Богом – или богомерзкое с демоном и его хозяином, как мы убедимся чуть ниже из рассуждений Василия Великого. Третьего не дано, ибо третий – сам человек, но он выбирающий, а не выбираемый. Конечно, остается возможность выбрать себя, поскольку имеется **право выбора**. Результатом непременно окажется «самоупор в себя», культ собственного эго, стыдливо прикрытый «фиговым листком» псевдо-гуманизма.¹

¹ Именно под лозунгами такого гуманизма были совершены самые тягчайшие преступления против человечества. Вот и в последнее время прословутая идея «золотого миллиарда» разве не оправдывается заботой о будущем человечества? Ведь утверждение о перенаселенности людьми Земного Шара явно лживо. Что доказать несложно. Например, если созвать на митинг нынешние 8 млрд. населения Земли, то такой митинг поместится на 5, 625 части территории Московской области, при условии, что каждый человек будет занимать 1 кв. метр, т.е. каждый участник митинга будет стоять на расстоянии вытянутой руки от другого участника митинга. Вдумаемся: на территории отнюдь не самой крупной области России можно расставить поодиночке на расстоянии вытянутой руки все население Земли и прибавить к ним людей еще в 4,5 раза больше – 36, 3 млрд. человек!! Это легко посчитать! Мы прибегли к известному «методу Джейкобса», которым пользуется полиция многих стран и который сводится к следующему: при относительно свободной толпе на одного человека приходится примерно 1 кв. метр (люди стоят на расстоянии вытянутой руки); при плотной толпе (между людьми все же можно пройти) на 1 кв. метре стоят 2,4 человека; в случае, когда люди прижимаются плечом к плечу, то на 1 кв. метр приходится 4,3 человека. Таким образом, в своих расчетах мы взяли для убедительности самый «разбавленный» вариант: 1 чел. – на 1 кв. м, на этой площади человек «калачиком» может даже поспать; если же брать самый «плотный» вариант (4,3 чел. – на 1 кв. м), то площадь митинга, собравшего все человечество, уменьшится фактически вчетверо. Кстати, средняя плотность населения на 1 кв. км в России (на 1 января 2022 года) составила 8,49 человек; в Китае – 140 чело-

Патриарх Кирилл, размышляя о синергии, подчеркивал в ней как раз значение воли. Избирая ее в пользу сил зла, человек не решает своей основной задачи – приведение личной воли к согласию с Божественной волей.

Но в том случае, когда происходит добровольный выбор человеком воли Творца, то личность художника меняется. И не потому, что начинается некое тайнодействие синергии, своими последствиями влияющее на человека (так могут понимать лишь теософы), а потому, что под действием благодати Божией меняется сердце и открывается путь к преодолению себя «ветхого», становится возможным преображение себя в храм Божий: «Разве не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живет в вас?» (1 Кор. 3: 16). Вот преобразовательная цель, ради которой Бог наградил человека свободой воли. Следовать к ней силой никто не принуждает. На то она и **воля**. Вот путь, а он творческий для всех, по которому необходимо идти ко спасению души. Бердяев здесь явно почему-то не увидел этой возможности.

Богу – совершеннейшему Творцу (Ποιητής – в перев. *Поэт*) – для синергии нужен наполненный любовью тоже поэт, со-творец, а не просто услужливый раб или робот, механически повторяющий заданную программу,¹ о чем говорил и С. Франк в вышеприведенной цитате.

Вернемся к вопросу «монофелитского» толка. Воля художника остается при нем самом, но добровольно и даже благодарно согласовывается с волей Бога. Художник-христианин – это человек евхаристический. Он не мыслит себя вне Евхаристии, в ее ко-

век; в Японии – 334 человека. Сравним: по Джейкобсу, 1 кв. км вмещает 1 млн. человек, при наиболее редкой расстановке людей. Конечно, необходимы определенные территории для сельского хозяйства, для промышленности, для рекреаций, жилья, для лесов, рек, озер, гор и т.д. Однако у человечества, кроме 5, 625 части Московской области, есть в распоряжении весь Земной Шар. Благодаря столь простой арифметике, оглушительный обман о перенаселенности планеты становится совершенно очевиден.

¹ Стенли Кубрик в поставленном им фильме «Космическая одиссея: 2001 год» убедительно показал **что** из этого может выйти. Сверхсложная техника человеку не оставит места, посчитав себя существом более совершенным.

ренном значении как «благодарение». Ведь синергия, собственно, представляет в этом смысле третий род поклонения, о котором писал Дамаскин – благодарение Бога за Его благодеяния. Здесь человек-творец при всем своем желании не может слиться с Богом, а лишь облекается в Него. В результате наполняется любовью и истинной красотой. А если в душе художника присутствуют красота и любовь, то он не может ими не поделиться с другими людьми. Таков закон Божий. Причем личность художника никак не растворяется в Божестве, хотя бы потому, что у человека сохраняются особенности его таланта, харизма и все остальное, характерно человеческое. Напротив, в таких условиях талант только оттачивается и возрастает в своей силе. Любое «растворение» принципиально исключено.

По Лютеру же, Бог «действует в нас без нас, сотворённых и охраняемых Им для того, чтобы мы Ему содействовали»¹. Судя по нынешнему нравственному состоянию общества именно в протестантских странах, где легализованы наркотики, педерастия, даже зоофилия, а на подходе педофилия, приходит мысль: там Бога вынудили уступить место своему вечному оппоненту велиару. Вместо синергии теперь безраздельно конституирует себя дивергенция.

Напрашивается еще пара вопросов. Может ли синергия быть подсознательной? Если человек находится всегда в синергии, то почему бы Богу не поддерживать человека даже тогда, когда он не работает и не молится?

Ответим так. Во-первых, синергия – процесс; коль человек не работает, то он уже находится вне синергии. Во-вторых, если человек постоянно молится, то он уже в синергии. В-третьих, не следует путать благодать и синергию; благодать дается человеку по милости Божией и в процессе работы, и вне его. А уж *как, почему и когда* именно она дается, то покрыто тайной.

¹ Эразм Роттердамский. Философские произведения // О рабстве воли. М., 1986. С. 336.

Роль художника в синергии



о большому счету, человек, при всей развитости своей фантазии, ничего вообще не может придумать. Ибо ему не дана власть творить природу. То, что никогда не было, создавал только Бог. Следовательно, человек может созидать лишь из уже сотворенного. Делает это он согласно с Богом или согласно с «князем мира сего». Зависимо от предрасположенности ума, сердца и воли.

Возникает вопрос: все ли, что ни сотворил бы религиозно настроенный художник, будет сотворено со Христом?

Конечно же, нет.

Условие принципиально остается – это синергия. Мы уже говорили, абсолютно свободно творить может лишь один Бог, не нуждающийся совершенно ни в чем для Своей деятельности. А вот, что касается человека, то ему действительно без технологий не обойтись. Ведь даже молитва исихастов (на вдохе произношение слов «Господи Иисусе Христе, Сыне Божий» и на выдохе «помилуй мя грешного», собирание своего взгляда на груди или пупе) уже включает в себя определенную «технология». Вообще, любая человеческая деятельность, тем более трудовая, немыслима без технологических приготовлений, действий и процессов.

Нам, возможно, возразят: достаточно иметь веру и сказать горе «Поднимись и ввергнись в море» (Мф. 21: 21) – она, согласно словам Спасителя, подвинется без каких-либо ухищрений; это и будет настоящая синергия. Искусство, мол, не совершенствуется в историческом времени и не зависит от постепенно прогрессирующих методов и трудовых навыков.

Что здесь ответить?

В данном случае действие в отношении горы происходит ведь не со стороны человека, а – Бога. Чудо творит не человек. Потому и не нужны технологии. Но создание икон, музыки, словесности происходит в том или ином материале, следовательно,

без обдумывания плана его обработки не обойтись. Такое обдумывание и последующее осуществление плана работы над ним и есть именно технология. Можно спорить, приводя случай написания икон Ангелом из Жития преподобного Алипия Киево-Печерского. Да, Ангелу, очевидно, технологии были не нужны, но Алипий без них икон не писал. Отчасти (*и только отчасти!*) синергия потому человеку и необходима, что ему не обойтись без технологий. Но в данном случае их следует разуть не просто дисциплиной приготовления красок, способами их грамотного смешения и пр. – это нечто большее – пребывание иконописца в любви, в духе, соответствующем выполняемому делу, в очищении души «от греховных скверн». Как бы Бердяев не разделял творческую деятельность и аскетику, но, повторим, они все же пересекаются. Да, фактор эпохи здесь не столь значителен, ибо любить и молиться можно независимо от эпохи. Человек своим естеством не меняется во времени, он уже около 40000 лет один и тот же. Менялось его отношение к тому, чем он занимался.

Только не следует сюда спешно приклеивать ярлык некоего оккультизма: дескать, произвел определенный набор сакральных действий – яблоко успеха и свалилось с дерева прямо в руки. Все намного сложнее. В синергии, как уже было не единожды сказано, художник покаянно подчиняет свою волю воле Божественной, а оккультист всегда исходит из приоритета исключительно своего гордынного волеизъявления, надеется на оккультный магнетизм ритуала. Да и приоритет авторства оккультист не уступит. Выше мы приводили разъяснение Лосского: вопрос авторства второстепенен, когда речь идет о творчестве, внушенном Духом Святым.

С другого фланга в этом ряду с оккультистами стоят представители «теории мозговых волн»¹, «стадии синтетического охвата»² и прочие позитивисты, делающие технологические рас-

¹ См.: Вайз Анна. Вдохновение по заказу. Минск, 1998.

² См. Гераимчук И.М. Философия творчества. Киев, 2006. Украинский автор пишет: «Что есть вдохновение? Это когда человек способен, как Моцарт, достичь синтетического охвата всего и развернуть его во времени. То есть соединить мгновенный целостный охват и время» (с. 32).

четы своевольного достижения вдохновения. Для них неважно различие между вдохновением индийского йога или агностика-европейца. Существенным является лишь *наличие* вдохновения. Его можно даже заказать. На то и технология.

К чему это ведет? Узнаем у того же святителя Василия: «Нет невероятного, что лукавая сила, злоумышляющая против человеческой природы, приводит разум в слитность; но нечестиво говорить, что то же самое действие производит присутствие Божия Духа»¹. Другими словами, синергии не избежать в любом случае. Она или *благодатная* – со Христом, без слияния разума художника со Святым Духом (что и называется *свободой в Духе*), или *безблагодатная* – с велиаром, когда разум художника сливается с разумом и волей лукавого, а художник явно или неявно становится одержимым в православном отрицательном смысле этого слова. Такая безблагодатная синергия получила название *дивергенции* – (от лат. *divergere* – *обнаруживать расхождение*) в богословии *уклонение* или даже *отвержение воли Бога*.

В человеке остается все человеческое. Он, будучи по призванию творцом, может вообще отказаться быть художником. Однако каким бы трудом ни занимался, в любой сфере своей деятельности он не в силах игнорировать синергию, выбирая ее с положительным знаком или отрицательным, т.е. предпочитая или синергию, или дивергенцию. Так, во избежание легкомысленности, устроен человек. В нем всё серьезно. И мир, который дан человеку Богом во владение, требует к себе самого обстоятельного отношения.

Стоит предупредить: мы не рассматриваем творческий процесс в дискурсе психологии. Речь здесь идет о философских аспектах.

Иными словами, все укладывается как раз в парадигму протестантствующего рационализма. Остается лишь рассчитать, каким образом «достичь синтетического охвата всего и развернуть его во времени».

¹ *Василий Великий, святитель. Творения. Ч. 2. С. 10.*

Роль зрителя в синергии



Существует известное триединство «автор – произведение – зритель (читатель)». В случаях прямого во времени контакта произведения с публикой триединство становится «квадроединством»: «автор – произведение – исполнитель – слушатель (зритель)». *Понимание* зрителем произведения тоже относится к творчеству, а иногда – в тех случаях, когда необходима «обратная связь», т.е. от зрителя требуется особенно интенсивная работа души и интеллекта, когда прагматический (семиотический) уровень произведения подразумевает участие зрителя непосредственно в творческом акте, – то такого «человека со стороны», наверное, допустимо отнести даже к чину исполнителя, если не соавтора. Гете приписывают высказывание: «Прочсть хорошую книгу так же трудно, как ее написать». Без творческого участия зрителя, читателя, слушателя произведение перестает быть как таковым, т.е. перестает «раскрывать потаенное», о чем размышлял Хайдеггер. И тогда оно обречено оставаться просто испачканным холстом, невостребованной книгой, пылящейся на полке склада, подобно неликвидному товару, непонятным шумом музыкальных инструментов, тарабарщиной актеров на сцене. Другими словами, в синергии участвует и зритель.

А.А. Тарковский пронизательно заметил: «Соприкасаясь с шедевром, человек начинает слышать тот же призыв, который пробудил и художника к его созданию. Когда осуществляется связь произведения со зрителем, человек испытывает высокое и очищающее духовное потрясение. В сфере особого биополя, объединяющего шедевр с тем, кто его принимает, обнаруживаются лучшие стороны нашей души, и мы жаждем их высвобождения»¹. Возникают сомнения насчет «особого биополя» (выражение от-

¹ Тарковский Андрей Арсеньевич. Запечатленное время // <http://predanie.ru/lib/book/read/118119/>

дает антропософией, но, возможно, это просто речевая метафора); как бы там ни было, в процессе синергии единение автора и зрителя явно происходит. Через посредство произведения. И в отношении его очистительного действия на зрителя Андреем Арсеньевичем сказано мудро.

Катарсис, несмотря на свое античное происхождение (Церковь всегда благословляла очистительное воздействие искусства), и есть «очистительное действие» – результат синергии зрителя. Художнику она необходима для создания произведения, а зрителю – для адекватного восприятия этого произведения, его понимания и переживания. Возможно ли подобное единство в синергии рассматривать как единство в Духе? Ведь художник и зритель входят в синергийный процесс со-творчества с Богом: художник – напрямую, зритель – опосредованно (через произведение искусства), но и через *свою* обращенность к Творцу. Отсюда на обоих лежит ответственность за результат: на художнике – большая, разумеется, нежели на зрителе. Тем не менее поскольку зритель проявляет акт волеизъявления, решая хотя бы вопросы «Смотреть или не смотреть?», «Принимать или отвергнуть?» произведение искусства, то ответственность здесь вполне уместна и необходима. Популярность в обществе фильма, картины, спектакля фактически и зависит от зрителя. Поэтому культ всякого рода «попсы», при всех технологиях ее «внедрения», был бы невозможен без заинтересованного участия слушателя и зрителя. На том и держится разлагающее воздействие антикультуры. Но это пример уже *безблагодатной* синергии – синергии зрителя, а не только автора произведения. Единство художника и его почитателя бывает и в темном духе, который может их при единомыслии объединять, а может при разномыслии разъединять. Что лишь оказывает на связь «автор – зритель» в синергии. И когда она отсутствует, то эти отношения обречены на неудачу.

Постмодернизм породил небывалый феномен – культ пользователя, точнее, потребителя, в том числе и искусства, преследуя, конечно, как и с культом попсы, чаще всего чисто коммерческий интерес. В лучшем случае, зритель-потребитель стал на пьедестале рядом с художником, но чаще он устраивается там в гор-

дом одиночества. Р. Барт не на пустом же месте признал: «Рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»¹. Место автора занял скриптор – фактически массовик-затейник, аниматор. Но если автор умер, читатель чувствует себя победителем (а победителя, как известно, не судят), то обесмысливается и вопрос об ответственности. Воцаряется вседозволенность (прежде всего – греха), из чего произрастают плевелы антикультуры. Картина печальная и все же поправимая. От края пропасти культуру придется отводить через восстановление ответственности автора и зрителя. Легко сказать, трудно сделать. Однако придется. Обществу предстоит уволить скриптора, автора «воскресить», а зрителя достаточно «протрезвить».

Или кто-то предложит иной выход?

Без помощи свыше не получится.

Всё сказанное актуально в отношении светского искусства. А как обстоит дело в церковном? Ведь авторство иконописца не сопоставимо с авторством мирского художника. Да и молящийся человек не просто зритель. Следовательно, триединство «автор – произведение – зритель» должно выглядеть иначе.

Попробуем разобраться.

Иконописец по характеру своего труда вовлечен в процесс синергии несравнимо глубже, чем остальные специалисты, работающие красками и кистями. Без богомыслия и молитвы икону не написать. А если кто-нибудь и напишет, то обманет лишь себя: духовно чуткий человек, подойдя к такому образу, быстро ощутит пустоту. Позитивисту подобное кажется сказкой, басней, небывальщиной. Ему необходим инструмент для измерения и контроля. Для православного человека икона называется молитвой в красках; она от своего создания наполнена энергией молитвы. Без взаимодействия с Богом молитвенное состояние иконописца не сможет передаться изображению святого. Для чего и нужна синергия. Ведь и устная молитва станет обычными словами, если произносящий ее, вместо сосредоточенности на первообразе, станет отвлекаться на свои мечтания. Как такая молитва сможет

¹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 391.

конвертироваться в краски? Никак. Без синергии иконописец лишь зря изведет материалы.

Однако и светский художник далеко не уйдет, проигнорируй он элементарные этические требования. Иначе не состояться благодатной синергии. Маловероятно, чтобы кто-то из психически нормальных людей заранее выбирал сотрудничество с велиа-ром (сатанисты – это духовно пораженные, смертельно больные люди). Подобный выбор будет явно не «вызовом обществу», а погибелью бесценной человеческой души.

Поэтому между иконописцем и светским художником-христианином больше сходства, чем различий. На что обратил внимание А.В. Артемьев, выступавший на Рождественских чтениях в 1999 году: «Церковная живопись должна сегодня видеть врага не в светской живописи, а в глубинной ущербности сознания, которая одинаково отрицательно влияет как на светскую, так и на церковную культуру в целом. Творческий процесс в любом искусстве – это таинство сердца, и сколько бы мы о нем ни говорили, мы всегда будем высвечивать лишь какую-то часть, а целое останется тайной, ибо истоки его уходят за пределы человеческого сознания... Противопоставляя живопись светскую и церковную, ревнители благочестия иногда акцентируют внимание на том, что, дескать, иконописец должен, в отличие от светского художника, духовно готовить себя к работе, очищать душу, поститься, усиленно молиться и т.д. Все это правильно, не будем только забывать, что внутренняя рассеянность и легкомысленная растрата жизненных сил светскому художнику тоже пользы никогда не приносила. Кроме того, если даже церковный художник добросовестно ведет благочестивый образ жизни, то здесь его подстерегает опасность самообольщения – этакая заведомая уверенность в святости результатов собственного труда. Ведь с церковного художника не снимается условие, которое на первом месте стоит и перед светским живописцем: *увидеть* образ внутренним зрением *прежде*, чем воплотить его в живописном материале. И по этой шкале труд художника оценивается без всяких скидок и “привилегий” в отношении его церковности и даже не взирая на личное благочестие самого художника. Скорее наоборот,

спрос с церковного художника более высокий – потому что настоящую икону написать гораздо труднее, чем картину, и духовное напряжение здесь требуется гораздо более высокое и чистое. Поэтому, когда в наши дни иконописание становится подчас сравнительно быстро и легко приобретаемой профессией, полем деятельности для начинающих художников или даже вообще не художников, то ожидать настоящего возрождения иконописной традиции довольно трудно».¹ Остается лишь согласиться с верно сказанными словами. Правда, с поправкой: не церковная живопись видит врага в светской живописи, а люди, относящиеся к церковной администрации, да и те далеко не все.

Что касается вопроса об авторстве, то, мы уже знаем, он второстепенен, когда речь идет о творчестве, внушенном Духом Святым. Вопрос второстепенен, но упразднен ли? Нет, если дело касается ответственности. Да, в «золотой век» иконы не подписывались мастерами, их создавшими, тем не менее Андрей Рублев в 1988 году канонизирован за «аскетический подвиг и **творчество иконописания**».² Канонизирован в качестве преподобного, а не иконописца.³ Нечто похожее чуть раньше мы наблюдали у католиков. В 1984 году папа Римский Иоанн Павел II канонизировал как блаженного младшего современника Андрея Рублева,

¹ *Артемьев А.В.* Живопись церковная и светская в наши дни // <http://www.kiev-orthodox.org/site/culture/361/>

² Подробней см.: Канонизация Андрея Рублева (по материалам Б.Н. Дудочкина) // <https://www.rublev-museum.ru/about/andrei-rublev/canonization-of-andrei-rublev/>. Приведем также замечательные слова протоиерея Иоанна Свиридова, сказанные им в проповеди: «Преподобный Андрей Рублев <...> был преподобным по преимуществу. Его преподобие было в его сотворчестве Богу, в продолжении видимого раскрытия тайн Божьего домостроительства. Божьего замысла о мире. Сама канонизация Андрея – явление некоего поворота в жизни Церкви. Это совсем не значит, что до него не было святых иконописцев. Канонизация Рублева спустя 500 с лишним лет – признание богословия иконописца. Через икону Рублев стал богословствовать. Никто, ни до него, ни после, не говорил таким чистым языком веры» (<https://www.pravda.ru/faith/1084128-rublev/>).

³ В Русской Церкви есть святые иконописцы, но нет **чина** святых иконописцев.

знаменитого художника эпохи Возрождения Фра (брат, монах) Беато (блаженный) Анжелико, в монашестве Джованни да Фьезоле. О чем это говорит? О секуляризации Церкви? Или о повышении роли художника? Последнее все-таки вероятней... Церковь во время острейшего духовного кризиса напоминает об особой ответственности тех, кто имеет отношение к сакральному искусству. Ибо в Православии оно не *декорум*, как у католиков, и оформляет даже не храм, а литургию в храме, становясь с ней неразрывно связанным. Хотя в реальности хватает примеров прямо противоположных. Говорим о норме.

Если станковая картина является феноменом умоизобразительного мира художника, она эксплицитно связывает зрителя с этим миром, то икона, являясь образом первообраза, связывает молящегося человека с Абсолютной Реальностью, доступной только очам веры. Данная Реальность иногда и воздействует при посредстве иконы чудесами на земной мир. Светский художник, будучи в благодатной синергии, способен явить откровение чистоты ока и сердца, но его произведение так и останется в пределах обычного станкового искусства. Иконописец, пребывая в синергии с Богом, через связь образа с первообразом создает священный предмет. По природе икона остается деревом и красками, а по связи с литургией делается священной. Термин «святые иконы» всегда на слуху и никого не удивляет, ибо каждая икона действительно свята, поскольку связывает человека с Небом и его святыми насельниками. Однако даже среди выдающихся шедевров нет святых картин.

Но человек молится не иконе, а именно первообразу. Он просто обязан это осознавать. Для чего и существует катехизис. А есть ли подобный катехизис для зрителя, созерцающего картину? Нет, и быть не может. Однако никто не отменял эстетическую грамотность зрителя. И многие философы (в том числе К. Маркс), не говоря о художниках, справедливо требовали ее от зрителя, читателя, слушателя. Прежде всего для того, чтобы иметь право судить о живописи, музыке, литературе. Применяя такой подход к дихотомии «зритель – произведение», что получится в ее аналоге «молящийся – икона»? Можно и нужно ли

требовать от молящегося человека знания всех богословских тонкостей иконописи, не говоря об искусствоведческих? Ведь маловероятно, чтобы каждый прихожанин обладал такими знаниями. Станет ли эффективным обращение простеца к иконе? А – к первообразу? Ответы очевидны, но вот какое наблюдение сделал Е. Трубецкой: «Шопенгауэру принадлежит замечательно верное изречение, что к великим произведениям живописи нужно относиться, как к Высочайшим особам. Было бы дерзостью, если бы мы сами первые с ними заговорили; вместо того нужно почти-тельно стоять перед ними и ждать, пока *они* удостоят нас с нами заговорить. По отношению к иконе это изречение сугубо верно именно потому, что икона – больше, чем искусство. Ждать, чтобы она с нами сама заговорила, приходится долго, в особенности ввиду того огромного расстояния, которое нас от нее отделяет».¹ И если в высказывании немецкого философа прочитывается, скорее, пиетет перед великими произведениями искусства, нежели серьезное требование к зрителю, то русский философ его (требование) понимает в мистическом смысле: ждать, когда икона действительно первой заговорит с верующим (разумеется, не человеческим голосом, а мистически, языком иконы). Не перейдет ли при таком подходе иконопочитание в гипертрофированную иконофилию, стоящую на грани идолопоклонства? Гарантий нет, всё возможно. Уместно вспомнить здесь мысль Мариона: «...взгляд уже не принадлежит зрителю, даже если он нацеливается на первое видимое, ни тем более художнику; такой взгляд принадлежит самой иконе, где невидимое впервые становится видимым... Икона смотрит на нас, она *затрагивает нас*».² Не превращается ли в данном случае икона из доски и красок в живой образ? Зная мировоззрение Мариона, маловероятно. Скорее, речь французский философ ведет о семиотике, конкретно о ее прагматическом уровне, затрагивающем взаимоотношения образа и зрителя. Мысль же Трубецкого перекликается с мнением Отцов VII Вселенского собора: «Одно только требуется, чтобы притекающий к

¹ Трубецкой Е., кн. Три очерка о русской иконе. М., 1991. С. 22.

² Цит. по: Мануссакис Джон Пантелеймон, архимандрит. Бог после метафизики. Богословская эстетика. Киев, 2014. С. 58.

иконам был достоин приносить им поклонение; если же он не достоин этого, то пусть сначала очистится и потом уже прибегает к честному иконному изображению».¹

После того, как икона «затронет» человека, заговорит с ним первой, все равно молящегося ждет процесс «считывания» созерцаемого изображения. По замечанию патриарха-исповедника Никифора, динамика познания в данном моменте устремлена от восприятия внешнего образа (τύπος) к образу умопредставляемому, эйдическому (εἶδος; «логическая» структура изображения, первоначальные очертания, форма) и через него – к ипостаси изображенного.²

Можно настаивать на определенной связи между умопредставлением образа и его во-ображением. Ибо икона является объектом, а молящийся – субъектом, которому предстоит, приблизившись к написанному образу, войти в синергию и адекватно воспринять последний. Но и объект в данном случае есть производное субъекта, т.е. иконописца. Как ему без представления в уме первообраза написать икону? Ведь никто из представителей Небесной Церкви не позирует художнику в мастерской. Без во-ображения здесь не обойтись. На основе уже существующих образов того или иного святого (канон никто не отменял) изограф сначала представляет образ в своем уме, а затем, пребывая в синергии, во-ображает в материале – создает икону. Если есть объект (икона), то есть и субъект (молящийся зритель). Иначе для кого же существует сакральный образ? Если есть субъект (иконописец), то есть и объект (икона); правда, икону можно рассматривать и «продуктом субъекта (иконописца)», о чем уже говорилось. Иначе как может появиться на свет (материализоваться) сакральный образ? Но и существование, и домостроительство образа неотделимы от синергии с Богом. В итоге, синергия объединяет и молящегося зрителя, и вдохновенного изографа, а сама выводит их на главный путь – к «жизни в Боге».

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1891. С. 277.

² *Никифор, архиепископ Константинопольский. Опровержение I // Он же. Творения. Минск, 2001. С. 357–434.*

В этом ряду обратим внимание на умозаключение о. Павла Флоренского «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»¹. Звучит эффектно, однако можно ли рассматривать эту мысль в аспекте догматики? Маловероятно. Ибо, логически рассуждая, надо ли думать, что до создания иконы Рублева не было Бога? Тем не менее, оставаясь опять-таки в рамках логики и условно допуская правомочность высказывания Флоренского, вспомним триединство «автор – произведение – зритель (читатель)»; его оказывается недостаточно и требуется квадроединство: «Автор (иконописец) – произведение (икона) – зритель (молящийся) – Творец (Бог)». Слова Мариона «взгляд принадлежит самой иконе, где невидимое впервые становится видимым» приобретают особую актуальность. Горнее открывается дольнему. Начинает действовать дух. Сознание в данном случае «включается» только с приятием на себя взгляда Божия. А ввиду отсутствия синергии может и не включиться... Термин *πρόσωπον* (греч. *лицо, облик, маска, личина, обличье, внешний вид, поверхность*) указывает на «существо, открытое взгляду Другого и, более того, конституируемое этим взглядом» (Мануссакис).

Но одно дело *πρόσωπον*, а другое – *ὑπόστασις* (греч. *лицо, основа, осуществление*). Не происходит ли здесь обратное: указание на Истину, закрытую взгляду Другого (т.е. чужого) и детерминируемую собственным взглядом для верных?

В связи с чем необходимо обратить внимание на одну деталь: молящемуся, принимающему православное вероучение, позволительно испрашивать благодать Божию *перед* иконой, но стремиться войти в мистическое пространство церковного образа, которое онтологически подразумевается, он не имеет права. Самовольные попытки проникнуть туда есть грех, а слово «грех» означает промах, непопадание в цель. То есть эти попытки оборачиваются прелестью, ложью, самообманом. Человеку остается только ждать того момента, когда икона заговорит с ним первой (синергетическое действие Духа). И при возникновении такой ситуации молящийся, прикладываясь к иконе, прикладывается к

¹ Флоренский Павел, священник. Иконостас // Он же. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 103.

святому, уже вышедшему из мистического пространства (срабатывает сознание). Так считается. Вместе с мистикой приобретает актуальность здесь и синергия. Без нее подобное действо принимает лишь черты «театральности», а не серьезности богообщения.

Вдохновение и творчество



Необходимо четко отличать боговдохновенное состояние от обычного чувственного вдохновения. То, чего некоторые светские авторы, к сожалению, не делают. В боговдохновенном состоянии пребывали лишь апостолы и пророки, возвещавшие нормы теолатрии и наиболее важные особенности богопознания. Боговдохновение захватывает все существо человека намного глубже обычного вдохновения, причем овладевает полнее любого, пусть даже самого высокого вдохновения. Существенная подробность: пророки видели различие между действием Святого Духа и собственными мыслями. Иона слышал глас Божий, повелевавший ему идти в Ниневию, но поступил иначе. Иеремия убеждал себя мысленно: «Не буду я напоминать о Нем и не буду более говорить во имя Его», но не смог поступить по своему (Иер. 20: 9).

Обратимся к классификации Г.П. Федотова, весьма полезной и необходимой для нас. В своей системе Георгий Петрович так определил ступени *благодатной* синергии: «На самой вершине <...> человеческое творчество направлено на самого Святого Духа и формой, воспреемлющей Его, является человеческий дух. Этот процесс протекает вне культуры. <...> Это творчество святых. Ниже стоит творческое вдохновение, исполняющее жизнь Церкви: ее литургию, ее искусство, ее умозрение. Здесь творчество направлено на богочеловеческий мир откровения и

святости. Оно объективируется не в человеческом духе, а в вещиности. <...> Это творчество святое, творчество святого, хотя и не всегда творчество святых. Спускаясь ниже, мы вступаем в христианское творчество, обращенное к миру и душе человека. Оно всегда сложное – чистое с греховным – не святое, но освящающееся и освещающее. <...> Еще ниже, и мы вступаем в секуляризованное, оторванное от Церкви творчество, которое отличается от христианского отсутствием признанного критерия. <...> И оно должно быть судимо Крестом. И, наконец, творчество языческого человека, не знающего Христа, но и не предающего Его, тоже причастное божественным энергиям. <...> Нигде, ни на одной ступени творчества человека не оставлено вдохновением Святого Духа»¹. Обратим внимание на последние слова философа: «Нигде, ни на одной ступени творчества человека не оставлено вдохновением Святого Духа», при минимальном условии – не предавать Христа, не возводить на Него хулу. Это нам пригодится.

Художник высокой духовной организации всегда явственно отличает Промысл Божий от духа мира сего, ибо рожденный от Духа имеет ухо слышать голос своего Творца.

Образцом подобного *слышания* в данном случае являются святые, а их творчество – **результат** *слышания*. На память приходят слова преп. Силуана Афонского: «Я не просил у Господа Духа Святого: я не знал, что есть Дух Святой, как Он приходит в душу и что делает с душою. <...> О Душе Святой, мил Ты душе. Описать Тебя невозможно, но душа знает Твое пришествие, и Ты даешь мир уму и сладость сердцу»².

Но все ли, о чем рассказывали апостолы и пророки, носит сверхъестественный характер? Нет. Апостол Павел, например, делился со своими адресатами собственными размышлениями и опытом, свидетельствовал о событиях, участником которых ему довелось быть. По текстам Евангелиста Иоанна заметно не толь-

¹ Федотов Г.П. О Св. Духе в природе и в культуре // Путь. Париж, сентябрь 1932. № 35. С. 17–18.

² Цит. по: Афонские старцы о Святом Духе // <http://afonit.info/biblioteka/nastavleniya-afonskikh-podvizhnikov/afonskie-startsy-o-svyatom-dukhe>.

ко боговдохновенное состояние пишущего, а различимо и обычное вдохновение. Одно другому в синергии не противостоит.

Тем не менее существует опасность – впасть в ошибку протестантов. Фридрих Шлейермахер и Даниил Шенкель ограничивали боговдохновение определенным возбуждением чувств, отсюда следовал вывод: человек не получает никаких знаний от Бога. И, значит, человеческие ошибки вполне возможны. В данном случае стиралось принципиальное различие между обычным вдохновением и боговдохновенным состоянием. Но как мы видели на примере пророков Ионы и Иеремии, они не смогли избавиться от того, на что их вдохновлял Бог, а многие деятели искусства, напротив, любыми путями (вплоть до принятия наркотиков) домогаются того транса, в котором им работается особенно плодотворно. В данном случае открыто проявляется языческая подоснова и магический подход к своему делу.

Такое «вдохновение», разумеется, ничего общего не имеет с *благодатной* синергией. Ибо участники творческого процесса предпринимают богопротивные действия.

В отношении поистине христианского творчества известный музыковед В.В. Медушевский делает существенное наблюдение: «Здесь совместно действуют две однонаправленные, но исходящие из разных точек онтологического пространства энергии: вложенное в человека стремление к Богу и любовь Божия, жаждущая обитать в человеке, но не посягающая на его свободу. Взойти ли своей силой на Небо? Нет. Бог неприступен, и только благодать способна ввести в тайну единения с Богом»¹. Значение благодати, любви как со стороны Бога к человеку, так и со стороны человека к Богу, в синергии можно считать фактором основополагающим.

Нередко отдельные современные «творцы культуры», подобно богам, заявляют о полной свободе своего творчества, свободе ото всего. По факту получается – от Бога и от любви тоже. Но свобода дана выбирать хайдеггеровское «ради-чего»: *безблагодатную* кажимость свободы, какую ныне российский, а тем бо-

¹ Медушевский В.В. Два содержания в музыке, искусстве, жизни // <http://www.pemptousia.ru/2011/10/dva-soderzhania-1/>

лее западноевропейский зритель созерцал, созерцает и будет созерцать в телевизоре – или *благодатную* в Духе Святом, какую выбирали наши предки, оставившие нам великое наследие. Другого не дано.

«Вдохновение существует, но оно должно найти вас в работе», – утверждал Пикассо.

Воображение и творческая деятельность



Тема синергии и тема, касающаяся философской сути творческого процесса, не могут обойтись без постановки вопроса о воображении: какую роль оно играет при создании сакрального образа и вообще любого художественного произведения? Ответов существует очень много, и они поражают своей пестротой.

Разумно начать с истории вопроса, чтобы окинуть взглядом некую панораму мнений – от великих богословов Средневековья до современных авторов.

На сей счет глубоко рассуждали святые Отцы.

Преп. Максим Исповедник делил воображение на три вида: «первый состоит в образных представлениях из числа производящих воздействия на чувства, второй – представление, составленное из удержавшихся остатков таковых, не имеющее никакой опоры в реальных образах, каковое и называют собственно фантазией, и третий, при котором или наслаждаются воображаемым хорошим, или страдают от воображаемого плохого. Ни один из перечисленных видов воображения не имеет места у Бога, ибо Он вообще превосходит и превышает всякую мысль. Мнение же есть представление, сформированное мышлением на основании како-

го-то явления»¹. И поскольку мы рассуждаем о творческом процессе, то следует уточнить. «Одно дело – воображение, а другое – мышление, или мысль, ибо они происходят от разных способностей и различаются по своему действию. Мышление есть ведь дело и творчество, а воображение – рецепция и впечатление, производимое каким-то чувством, или как будто каким-то чувством»², – тонко замечает Исповедник. И его взгляд – максимально объективен.

Весьма взвешенно высказывается святитель Григорий Палама: «Человек, сочетававший в себе бессмертный ум и животное начало, согласно лучшей премудрости Сочетавшего несмешивающиеся элементы, пользуется воображением, суждением и мышлением, как бы посредствующими узами, соединяющими ближайшее с крайне отдаленным»³. Обратим внимание: Святитель выделяет три элемента, неотторжимых друг от друга и от человека, – мышление, суждение и воображение, т.е. три силы души. Причем одна из них – воображение – «берет свое начало от чувства ощущения, но имеет свое собственное поле деятельности, которое включает и отсутствующие предметы, познаваемые чувствами»⁴.

Значительно раньше Паламы писал святитель Григорий Нисский: «Способность примышления на благо сообщена Богом человеческому естеству, но у злоупотребляющих способностью примышлять она часто служит и содействует изобретениям бесполезным».⁵ Подчеркнем: Святитель говорит о бесполезности творчества тех, кто злоупотребляет примышлением, но не говорит о вреде такого творчества. Примышлению Нисский присваивает греческий термин «эпинойя» (ἐπίνοια – *разумная творческая спо-*

¹ Максим Исповедник, преподобный. Толкования // Дионисий Ареопагит. Сочинения. СПб., 2002. С. 229.

² Там же.

³ Григорий Палама, святитель. Беседы (омилии). В 3 томах. Т. 2 / пер. с греч. архим. Амвросий (Погодин). М., 1993. С. 130.

⁴ Там же. С. 131.

⁵ Григорий Нисский, святитель. Опровержение Евномия // Он же. Догматические сочинения. Т. 2. Краснодар, 2006. С. 339.

способность).¹ Святой Григорий наставлял: «Кто признает примышление драгоценнейшим из всех благ, каким дано действовать в нас в сей жизни, и какие вложены в нашу душу Божественным промыслом, тот не погрешит против правильного образа мысли»².

Непосредственно о фантазии более подробно, а главное, системно высказывался преп. Феодор Студит. Он писал: «Одна из пяти сил души есть фантазия; фантазия же может представляться некоторою иконою; ибо в той и другой находятся изображения. Следовательно, не бесполезна икона, уподобляющаяся фантазии. А если бесполезна (вторая), важнейшая, то тем более – (первая), нижайшая, которая слабее, и она напрасно существует вместе с природой; и если она напрасна, то [таковы же] и сродные с нею силы, чувство, понимание, суждение, ум. Таким образом **естественное учение возвышеннейшими соображениями обличает в безумии презрителя иконы или фантазии**. Я же и в другом отношении восхищаюсь фантазиею. Некоторые говорят, что одна женщина, во время зачатия вообразив эфиопа, родила эфиопа. Подобное тому известно и о праотце Иакове, когда он острогал жезлы, от воззрения на которые животные рождались пестрыми, и, – о, чудо! – подобная иконе фантазия оказалась довершением производительной силы (Быт 30: 37)»³. Если святитель Григорий Палама в XIV веке находил у человека три силы души, то Студит в IX столетии говорил о пяти. И у обоих святых Отцов одна из сил – воображение или фантазия, что, собственно, совпадает. Это интересное высказывание Преподобного требует небольшого этимологического комментария. Дело в том, что *φαντασία* происходит от *φαντάζω* – *показывать в уме или воображении*, отсюда она есть *образ*; *φαντάζω*, в свою очередь, происходит от *φαίνω* –

¹ Под ним понимается *вымысел, изобретение, мысль, намерение*; есть еще одно значение – *позднейшее рассуждение*, то, что мы называем «задним умом». Благодаря «эпинойе» Адам нарекал названия животным.

² *Григорий Нисский, святитель*. Опровержение Евномия. С. 370.

³ *Феодор Студит, преподобный*. Письма к разным лицам. Ч. 2. 36. К Навкратию сыну // *Он же*. Творения. Т. 2. СПб., 1908. С. 383. (Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.)

показывать в свете, и является однокоренным с φῶς – *свет*, как в слове «фосфор». Разумеется, свет может быть разным. Свет того же фосфора не вызывает небесных коннотаций. Да и «Люцифер» переводится как «светоносец». Тем не менее основа слова «фантазия» имеет здоровые корни. И если само слово употреблять здраво, то нет причин его игнорировать или осуждать. На позитивное содержание термина и обращал внимание Феодор Студит.

О положительной стороне воображения также размышлял известный русский философ Б.П. Вышеславцев: «Искусство есть творческое воображение, иначе говоря, воплощение любимого образа – в камне, в цвете, в звуке, в жесте, в плоти и крови»¹.

Отец Василий Зеньковский хоть и спорил с Вышеславцевым, тем не менее отмечал: «Воображение, конечно, пронизывает и социальную сферу в нас, оно питает моральную жизнь, оно крайне существенно в религиозном аспекте духовной жизни, – но лишь одна область духовной жизни неотделима от работы воображения – область художественного творчества. Существует и образное явление – действие “прекрасных образов” на духовную жизнь вообще, такой *эстетический* тип вполне законен, но нет никаких, разумеется, оснований считать его единственным или усматривать в нем основную форму духовной жизни»². Обратим внимание на слова «лишь одна *область духовной жизни* неотделима от работы воображения – *область художественного творчества*». Если быть педантичным, то никакая деятельность человека не обходится без воображения, но для деятелей искусства и литературы оно – неизбежно, причем становится именно *художественным* воображением. Заодно надо согласиться с писателем и в том, что не единой эстетикой жив человек. Однако о. Василий совсем не ригористичен в отношении духовной жизни, не исключая из нее художника, признавая воздействие на духовную жизнь «прекрасных образов». Золотая середина, следовательно, возможна, ибо прекрасные образы не обязательно должны быть

¹ Вышеславцев Б.П. Этика преображенного эроса. М., 1994. С. 52.

² Зеньковский В.В. О значении воображения в духовной жизни. Париж, 1931. С. 96–97.

иконами. На VII Вселенском соборе Отцы восторгались *картинной* с великомученицей Евфимией.

О продуктивности воображения говорили И. Кант, романтики, Ф. Шеллинг, согласно воззрениям которых творчество есть фундаментальная возможность постижения мира. Стоит отметить: западноевропейская мысль, начиная с Августина и заканчивая здравствующими постмодернистами, вообще придерживается той точки зрения, что чем воображение развито сильнее, тем личность талантливей. Примечательно на латинском языке звучит сам этот термин – *imaginatio*, ибо образован от слова «магия».¹ Так ведь и «магия» восходит к слову «могучий». Гений у Ф. Шиллера, В. Гумбольдта, Ф. Шлегеля и Ф. Шеллинга – человек с необыкновенно развитым воображением, поскольку гений не описывает, но предписывает законы Прекрасному и фактически творит их. Вокруг этой смысловой оси строятся и интеллектуально углубляются все философские рефлексии. Кант разделил воображение на репродуктивное (воссоздающее) и продуктивное (творческое). Нечто подобное есть у Х. Вольфа. Гегель в трактате «Эстетика» пытался выстроить различие между пассивным воображением и творческой фантазией. Наш отечественный культуролог Т.Б. Любимова утверждает, что сила воображения обеспечивает энергией культуру². Кстати, возникает вопрос: если вообще устранить воображение, как за то быются его противники, то состоялась ли бы непосредственно сама культура? Любая. В том числе и церковная.

Мнение, отличное от общепринятого на Западе, принадлежит представителю оксфордской школы Г. Райлу. Для него воображение есть некая непредвиденная или даже коварная фикция: «Такие слова, как “играть” и “притворяться”, употребляются для обозначения нарочитого театрализованного, отрепетированного действия, тогда как словами “фантазировать” и “воображать” мы

¹ Ср. переносное значение слова «магнит»: «То, что обладает особой притягательной силой, привлекает к себе» (Словарь современного русского языка (БАС). В 17 тт. Т. 6. М.–Л., 1957. Ст. 479)

² Любимова Т. Б. Воображение // КУЛЬТУРОЛОГИЯ. XX ВЕК. Энциклопедия в 2-х тт. Т. 1 / Глав. ред. и сост. С.Я. Левит. СПб, 1998. С 129.

чаще всего обозначаем то притворство, в плен которого люди попадают случайно и нередко даже против своей воли»¹. Воззрение Райла принадлежит такому современному направлению мысли, как «аналитическая философия», относящееся к неопозитивизму, и при некотором сходстве с мнением наших отечественных «презрителей фантазии», о коих речь впереди, остается по своей сути западным, заметно отстоящим от сбалансированного взгляда по данному вопросу в Православии.

Тем не менее мы наблюдаем совершенно неодинаковое отношение к воображению не только внутри западнохристианского мира, но и внутри восточнохристианского. Один современный публицист (кстати, тоже из ревнителей-ортодоксов), применительно к культуре весьма смело утверждает: «Напомним, что в православной традиции именно воображение считается единственным местом, где нет Бога»². Сразу хочется спросить: *где* и у *кого* смотрели? А где нет Бога, там – одно воображение? И полное отсутствие благодати?

Представительницы совершенно другой культуры и ментальности – американские писательницы, литературные критики, а также феминистки С. Гилберт и С. Губар, предчувствуя небывалое развитие компьютерных технологий, предсказывают будущим поколениям новые паранойи, истерии и новые болезни, воздействующие прежде всего на *воображение*³. Что уже постепенно начинает осуществляться на глазах. Каждый из нас – свидетель.

Наверное, излишне объяснять: все словари синонимов русского языка предлагают вместо слова «воображение» – «фантазия». Они и на греческом языке являются синонимами. Однако

¹ Райл Гилберт. Понятие сознания / Пер. с англ. Общая ред. В.П. Филатова. М., 2000. С. 262. Ср.: для Сартра, «фикция есть жизненный элемент и источник вечных истин» (*Сартр Жан-Поль*. Воображение / Предисл. и перев. В.М. Рыкунова // Логос. М., 1992. № 3. С. 107).

² Воробьевский Юрий. Русский голем. Дьяволиада мировой культуры. М., 2004. С. 256.

³ См.: Gilbert Sandra, Gubar Susan. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.

думать может не только человек, как мы говорили, но и компьютер, правда, с двумя отличиями: 1) у него нет любви; 2) у него нет фантазии, ибо машина выдает те мысли и алгоритмы, которые в нее были человеком заложены предварительно. Технократы уповают на искусственный разум, но он любви и души не добавит.¹ А опасностей возникнет тьма.

¹ Вот что утверждала Н.П. Бехтерева, всю жизнь посвятившая изучению головного мозга: «Мы не можем объяснить механику творческого процесса. Мозг может генерировать лишь самые простые мысли типа, как перевернуть страницы читаемой книги или помешать сахар в стакане. А творческий процесс – это проявление совершенно нового качества. Как верующий человек, я допускаю участие Всевышнего в управлении мыслительным процессом» (*Бехтерева Наталья Петровна, нейрофизиолог, академик Академии медицинских наук РФ, директор Научно исследовательского института Мозга (РАМН РФ)*). Меня благословили на изучение «Зазеркалья». Интервью Н.П. Бехтеревой газете «Волжская правда», 19 марта 2005 года // Сознание и физическая реальность. СПб., 2005. № 6). Но уже сегодня искусственный интеллект способен с помощью специальных программ создавать произведения искусства (см. иллюстрации ниже). Все созданные машиной изображения пока далеки от того, чтобы их действительно называть произведениями искусства, даже тогда, когда программисты их «эмоционально окрашивают». Эмоция – даже мельче чувства, не говоря уже о духе, коего ни у какого искусственного интеллекта не может быть по определению. Подобная продукция всегда будет оставаться бездушной, сколько бы ни старались программисты, как останутся бездушными имитации человека – самые совершенные андроиды. Во-вторых, нет насущной нужды заменять художника-человека художником-машиной. Зачем и кому нужны такие подмены и такое искусство? Не разумнее ли обществу сосредоточиться на создании лучших условий для творчества именно людям?

При отсутствии тайны творчества машина воистину сможет воспроизводить некое эрзац-искусство: возможно, со временем оно приобретет изощренность, но никогда подлинным искусством не станет. Впрочем, почему «сможет воспроизводить...»! – уже производит... Вот он, триумф атеистических, позитивистских технологий, с опорой только на человека! Конечно, в указанном направлении трансгуманисты усердно стараются, выполняя заказ глобалистов, и появляется большая опасность их победы (подр. о трансгуманизме см.: *Аксенов Игорь Викторович. Трансгуманизм как проблема философской и религиозной антропологии. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. СПб., 2016*). В

Основная черта настоящего художника – знание того, что необходимо людям для их духовного возрастания. Но ведь и педагог занят подобной деятельностью. Значит, круг задач не очерчивается лишь моралью, хотя мораль и не отрицается, у нее – свое место. Художник философско-эстетическими средствами постигает то, что в своем логосе есть человек; без ощущения мира всеми органами чувств здесь ничего не добиться. Способна ли будет когда-либо на нечто подобное машина? Нет, на такое способен исключительно человек и только человек.

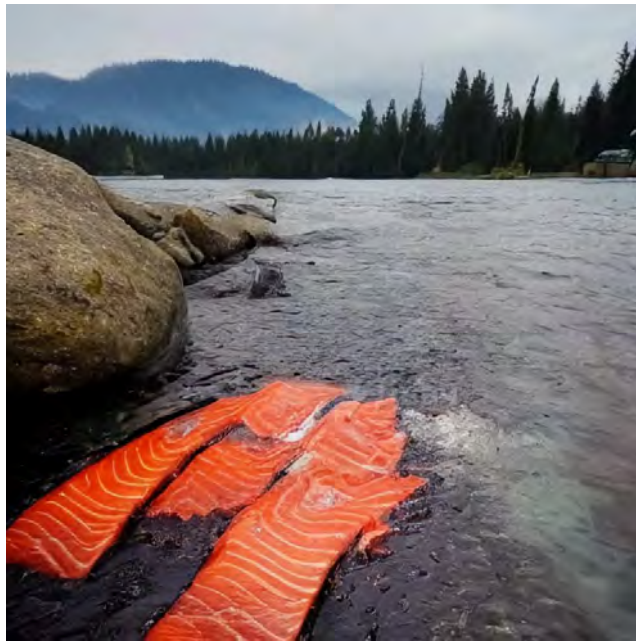
Простой вопрос: остается ли мысль компьютера сама по себе человеческой, при всем участии в работе его программиста? А мысль искусственного разума? И вообще, что такое мысль? Сегодня она чаще всего понимается как действие ума или продукт мышления, идея. Для логики Г. Фреге мысль – синоним суждения. Вот что писал святитель Игнатий (Брянчанинов): «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

последнее время лжегуманисты, руководствуясь прежде всего коммерческими и собственными выжитийными соображениями, трудятся над постепенным сращиванием живого человека и компьютера, якобы с целью продления жизни (умирать-то страшно!), но самое главное – работают над вопросом бесконечного существования *Я здесь-теперь*, соединяя, например, еще функционирующий, но уже лишенный всякого права мозг умершего человека с компьютером. В конечном итоге *Я* переходит к компьютеру, ибо смертен и мозг. «Я» лишается души. О философском абсурде данного эксперимента можно судить, опираясь на слова С.Л. Франка: «"Я" невозможно без его противоположности "ты", но эта противоположность преодолевается в "мы"» (Франк С.Л. Я и мы. Берлин, 1925. С. 422). Правда, Семен Людвигович при своей жизни еще не ведал ни о каких трансгуманистах. Неужели под «мы» последние всерьез подразумевают некий суперсервер? Подобная ситуация приводит к фундаментальному и чудовищному перевороту в философии. Душа оказывается изжившим себя рудиментом. Место ума занимает безумство. И оно берется моделировать жизнь. В случае успеха человечество неизбежно выродится в безличных киборгов и биороботов, в компьютерный паноптикум отдельных *Я*... Чем эти *Я*, лишённые самой личности, будут отличаться друг от друга? Где найдется место вере, совести и любви?

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»¹. Станет ли об этом заботиться искусственный интеллект? Сомнительно, что у него вообще будет знание о добрых и злых мыслях.

В нашем контексте сейчас самое главное, что мысль – еще и чувственный образ, который складывается из полученных ощущений, сохраняемых памятью, образуя поток ассоциативно-образного мышления.

Насколько известно, этого пока нет у компьютера, а если появится, то нет гарантий, что человеку не достанется роль машины, некогда написанная для него П. Ламетри. Да и останется ли человеку вообще какое-нибудь место в этом мире?



Изображение, созданное искусственным интеллектом по запросу «Лосось, плывущий против течения». Наглядная иллюстрация того, что нейросеть не понимает смысла изображения.² Об особом авторском стиле здесь не приходится говорить – натурализм очевиден.

¹ *Игнатий (Брянчанинов), святитель. Творения. Т. 4. СПб., 1905. С. 509.*

² Подробнее см.: *Ланской Никита. Искусственное искусство: способен ли ИИ создать шедевр? // <https://scientificrussia.ru/articles/iskusstvennoe-iskusstvo-sposoben-li-ii-sozdat-sedevr>*



Портрет «Счастье» из серии «эмоционально окрашенных портретов»
The Painting Fool

В дискурсе Православия воображение в молитвенной практике воистину опасно иллюзорностью и «прелестью», то есть духовным обманом (достаточно вспомнить хотя бы языческие и пантеистические восточные культы, где умению «вообразить» придается огромное значение, и что многих европейцев с не привычки доводило и доводит до шизофрении в прямом смысле). Митомания, как клинический симптом истерических и параноидных состояний, есть рецидив фантастического мышления¹.

С другой же стороны – воображение желательно для православных, ибо воспринимается в качестве дара свыше (как видим, воспринимается не только учеными представителями Запада, но и представителем русской религиозной мысли Вышеславцевым, считающим принципиальный отказ от воображения «отрицанием всякого образа Божия, отрицанием икон, иконоборчеством»², что,

¹ См.: Позов А. Основы древнецерковной антропологии. В 2 тт. Т. 1. СПб., 2008. С. 267.

² Вышеславцев Б.П. Этика преображенного эроса. С. 73.

собственно, перекликается со взглядом преподобного Феодора Студита на фантазию).

Был, кажется, и третий взгляд. Никодим Агиорит считал воображение (или фантазию) внутренним чувством, и оно тоньше обычного чувства, но грубее ума, а отсюда его следует считать пограничем ума и чувства¹. Однако мнение Агиорита, скорее, примыкает к мнению противников воображения, что для монаха неудивительно.

В последнее время появились отдельные исследователи из среды отечественных филологов, особенно активно выступающие против творческого воображения, причем напрямую связывая его с неприемлемостью сочиненного образа в словесных произведениях, а шире – и в любом искусстве. По причине именно активности и настойчивости, здесь заметней других выступил на первый план уважаемый профессор А.В. Моторин. Для ясности картины приведем хотя бы пару цитат из его программной статьи с громким, правда, несколько тавтологичным названием «Художественность творчества в свете Православия», опубликованной на одном из главных богословских ресурсов РПЦ. Всякое сочинение наш борец с фантазией связывает непременно с магией: «*Магия мечты* влечет писателя к порождению – в пределах тонкого духовного мира – из собственной души и собственными силами иных голосов, а с ними и самих говорящих душ, образов людей будто бы во плоти, образов будто бы материальных предметов, природных явлений, событий. Подобная магия нацелена на овеществление, действительное воплощение созданных, *представленных* в душе и затем посредством слова *вы-ставленных* из нее вовне, *из-вещ-енных* и тем самым уже *о-вещ-ествленных* образов»². Уточним: Александр Васильевич ведет речь не о каких-то модернистах или постмодернистах, не о бесноватых представителях богемы, а вообще обо всех писателях, в том числе по факту и о классиках.

¹ *Никодим Агиорит*. О хранении чувства, ума и сердца. Константинополь, 1923. С. 109.

² *Моторин А.В.* Художественность творчества в свете Православия // http://www.bogoslov.ru/text/5405844.html#_edn9.

Надо ли говорить о возникающих здесь сомнениях? Как быть, например, с образом собирательным? По признанию М.Ю. Лермонтова, Печорин – «точно, портрет, но не одного человека; это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»¹. Разве «героя нашего времени» Михаил Юрьевич не представлял в душе и затем посредством слова не выставил из нее образ Печорина вовне? Без собирательного образа ведь практически нет ни одного классического романа. Любой образ, чтобы появиться на белый свет, предварительно воображается в душе, а, точнее, распознается авторским умозрением. Другого пути рождения *образа* просто нет. Так устроен человек. Сам же Моторин в отношении художеств действительно утверждал, что «увиденное душевными очами человека первично *овеществляется* (от *вещать* – *сказывать-показывать*), *воображается* (принимает образ) в бесплотном бытии человеческой души, а затем может быть представлено и во внешний мир – *воплощено* с той или иной мерой *плотности* своего извещенного вещества»². Но следуя логике предыдущей цитаты, остается признать: любой художественный образ необходимо считать магическим. Сравним: 1) осуждающее – «Подобная магия нацелена на овеществление, действительное воплощение созданных, *представленных* в душе и затем посредством слова *вы-ставленных* из нее вовне, *из-вещ-енных* и тем самым уже *о-вещ-ественных* образов»; 2) утверждающее в виде нормы – «увиденное душевными очами человека первично *овеществляется* (от *вещать* – *сказывать-показывать*), *воображается* (принимает образ) в бесплотном бытии человеческой души, а затем может быть представлено и во внешний мир». Как эти два фактически одинаковых умоза-

¹ Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. Предисловие. М., 1962. С. 5.

² Моторин А.В. Образ Живоначальной Троицы и живописание видений в древнерусском искусстве // Андрей Рублев и мир русской культуры: к 650-летию со дня рождения. Материалы Международной научной конференции Калининград – Клайпеда – Вильнюс. 17–22 октября 2010 года. Калининград, 2011. С. 115–116.

ключения согласуются друг с другом у одного и того же автора в качестве противоположных?

Вызывает недоумение: откуда знать ученому о «голосах» у писателей, если он сам ни одного художественного произведения не создал? Откуда такая категоричность в приписывании писателям «голосов»? Проводился некий опрос или анкетирование? На что опирается филолог, столь безапелляционно обвиняя литераторов в нездоровом слышании «голосов»? Ответов он не дает. Тогда это весьма и весьма субъективно, а с научной точки зрения – безосновательно. Следующая цитата из предыдущей статьи есть продолжение первой – и она еще интересней: «Произвольное, своевольное, неограниченное личное воображение становится главной установкой таких художников. Они представляют себя богами-творцами окружающего их мира, стараются бесконечно расширить мир своей мечты, охватить и покорить внешнее, независимое от их воли бытие. По сути, это столь же болезненное душевное состояние, как и одержимость. С мистической точки зрения, оно и является высшим родом одержимости (сатанизмом), возникая у писателя, допустившего невольное и неосознанное в данном случае покорение и уничтожающее поглощение своей души высшим лукавым духом, отцом беспредельной творческой гордости – сатаной. Обычные внешние наблюдатели воспринимают такие состояния как разные степени безумной мании величия»¹. Повторим: здесь разумеются все писатели, кои обвиняются чохом – от классиков до постмодернистов. Без разбора. Без доказательств. Об этической стороне дела говорить напрасно. Что-то не припоминается подобное оскорбление в адрес сочинителей со стороны даже литературоведов-атеистов. А «в свете Православия» подобный пассаж оказывается возможным...

Надо сказать, наши блюстители нравов не обременяют себя подбором выражений: знаменитого русского философа Н.А. Бердяева запросто могут «наградить» «белебердяевщиной»; серьезно размышляя о художниках и творчестве, позволяют себе в качестве научного аргумента опереться на низовую шутливую поговорку «Художник – от слова “худо”»; поборникам морали не со-

¹ Моторин А.В. Художественность творчества в свете Православия.

ставляет труда припечатать оппонентов бранным «мерзавцы». Все наши герои, как на подбор, отличились непримиримой борьбой с магией, но почему-то прибегают к чисто магическим приемам воздействия на людей. С чего бы?

Философ Борис Адрианов – самый корректный из них. Он, позиционируя себя тоже ортодоксальным христианином, утверждает о воображении другое: «Именно недостаток художественного и эстетического воображения породил символизм и сюрреализм, как ранее натурализм и реализм»¹.

Мы не согласны ни с той, ни с другой точками зрения, но как примирить диаметрально противоположные убеждения, если обоими авторами делается заявка на принадлежность к Православии? Следовательно, говорить о «царском пути», которому учит Церковь, здесь не приходится, в виду отсутствия единомыслия. Это типичный пример маргинальных позиций по разные обочины «царского пути». А иначе что?

Не надо нам напоминать высказывание апостола Павла «...надлежит быть и разномыслиям между вами, дабы открылись между вами искусные» (1 Кор. 11, 19). Святые Отцы утверждали: оно о другом (см. их толкования на Апостола).

В нашем случае философу очень хочется быть самым русским, а филологу очень хочется быть самым православным. А когда «очень хочется», то человек, движимый собственным эго, уже мало смотрит по сторонам в продвижении к тому, чего хочется – к цели; обычно так и становятся маргиналами.

Утверждение «Противоположности между собой сходятся» давно стало банальным. Оно непременно вышло бы из употребления, если б не было верным.

Вот, например, Моторин осуждает воображение писателя, считая его проявлением сатанизма, а Адрианов настаивает на недостатке воображения в целых направлениях литературы – от символизма до реализма, причем не у отдельных писателей названных направлений, а именно в самих направлениях. Контраст воззрений? Да. Но дальше начинаются сходства. Философ,

¹ Адрианов Борис. Заметки о сущности русского человека // Русское самосознание. СПб., 1998. № 5. С.98.

вроде делая оговорку, фактически тут же от нее отказывается: «...я совсем не отрицаю те явления литературы и искусства, которые имеют не художественный, а реалистический (или мифологический) характер. К тому же и они, в той или иной степени, но вынуждены использовать художественные приемы; но уже лишь как средство, почти ничего не говорящее душе»¹. Возникает явное противоречие. С одной стороны автору статьи в литературных направлениях не хватает воображения, а с другой – происходит непонятная утрата художественности литературой и искусством «реалистического (или мифологического) характера». И при этом осуждаются «художественные приемы». По какой причине они перестают говорить душе? И что именно должны говорить? Причина, видимо, кроется в рассудочном методе работы писателей и художников. Ибо Адрианов утверждает: «Избранный ими (писателями и художниками. – *В.К.*) предмет, так называемая “реальная жизнь” – делает их творчество по существу мифологическим, гражданским, социальным, магическим, или вообще чисто условным, рассудочным “головным” в модернизме и постмодернизме. К примеру, Феллини и Тарковский были просто не способны к художественному творчеству, не умели сочинить и поставить художественное действо»². Философ, к сожалению, не посчитал нужным объяснить, почему он причислил к бездарностям признанных гениев кино. Почему они «не умели сочинить и поставить художественное действо», при их очевидном и неистощимом воображении, на недостаток которого им почему-то пеняет автор. Наверное, мы должны верить на слово. Бросается в глаза сходство терминологий Моторина и Адрианова, особенно примечательно здесь слово «магический». Тем не менее философ не ограничивает себя критикой лишь модернизма и постмодернизма (правда, какое отношение к ним имеют Тарковский и Феллини, надо догадываться самим или опять-таки верить автору). Досталось даже передвижникам и представителям критического реализма: «Вообще, уже передвижники страдали этой болезнью (рассудочностью. – *В.К.*), но живопись все же устояла; а вот так

¹ Там же. С. 98–99.

² Там же. С. 98.

называемый критический реализм в литературе нанес куда больше вреда»¹. Напомним имена писателей, основные произведения которых литературоведы относят к критическому реализму: Гончаров, Тургенев, Достоевский, Л. Толстой, Салтыков-Щедрин, Лесков, А. Островский, Некрасов.² Чем эти писатели нанесли вред русской литературе? Почему после передвижников «живопись все же устояла», и какая именно живопись? Весь вид искусства?! Недоумения, возникающие после прочтения подобных текстов, на наш взгляд, объяснимы тем, что их авторы недостаточно осведомлены о специфике самого творческого процесса. Ведь те же Тарковский и Феллини обязаны были после создания литературного сценария писать еще и постановочный режиссерский, включающий в себя покадровую разработку, монтажный план, чертежные схемы мизансцен, указание хронометража, звуковое оформление, указания оператору, второму режиссеру, художнику-постановщику, художнику по костюмам, гримеру, костюмерам и т.д. Канонического образца не выработано, но свою работу режиссер выполняет примерно в таком виде:

№	Хронометраж	Раскадровка	Объект	Крупность	Действие	Диалоги	Звук	Реквизит	Примечания
1	3	Рисунки кадра	Экстерьер	Дальний план	Описание действия и заметки режиссёра	Имя героя и его реплика	Особенности звукового и музыкального оформления	Указывается значимый реквизит для кадра	Примечания режиссёра относительно съёмок

Кино – не просто искусство, а еще и производство. Если его не продумывать головой, то ничего не дойдет и до сердца. Степень же *чувствительности* сердца у людей весьма разная. Адрианову фильмы Феллини и Тарковского кажутся рассудочными, а миллионы зрителей во многих странах мира их воспринимают довольно эмоционально. Не стоит тратить силы на социологические опросы, чтобы убедиться в количественном превосходстве почитателей творчества Тарковского и Феллини над сторонниками взглядов Адрианова. Но ведь мы говорим о представителях «авторского кино» – о том направлении, которое не пользовалось

¹ Там же.

² Анищенко Г.А. Литературный справочник М., 2012. С. 12.

массовой зрительской поддержкой. Чистота эксперимента гарантирована. Возникает вопрос: по какому критерию можно и нужно расценивать мастеров и произведения их искусства? По степени «русскости»? Кто назначен главным оценщиком? И в каких единицах он будет ее оценивать? Время показало, что, несмотря на «шероховатости», русские люди в большинстве своем признали гением художника, сказавшего о себе: «Я сам часть своего народа: я жил в стране со своими согражданами, я пережил с ними соответственно своему возрасту ту же историю, я наблюдал и размышлял над теми же жизненными процессами, я и теперь, находясь на Западе, остаюсь сыном своего народа – а какого же еще? Я его капелька, его частичка и надеюсь, что выражаю идеи своего народа, уходящие в толщу его культурных и исторических традиций!»¹. Позволительно ли отказываться от такого художника, награждая обидным для него эпитетом «русскоязычный»?

Тогда музыку Баха и пьесы Шекспира следует признать не легитимными в России? Тем более у них ярко выражена интеллектуальная составляющая: контрапункты фуги и сложные драматургические линии героев без «головы» не выстроить. Что ждет Сервантеса, Дюрера, Вагнера, Сезанна? Справедливости ради надо отметить: Адрианов здесь не ригористичен; он считает: «...мы **не должны** вводить “карантин”, отгораживаясь от европейской культуры внутренне или внешне. Никогда **не надо** исключать возможность творческого усвоения тех или иных достижений европейских гениев»². Остается верить, что русскому художнику все-таки дозволяется просто созерцать красоту фресок Джотто, а не смотреть на них исключительно в целях «творческого усвоения». Тем не менее «ниву искусства» предполагается изрядно проредить: «Конечно, при таком строго художественном подходе мало что останется и в литературе, и в искусстве, и в философии, особенно XX века. Но тем более **мы должны** ценить то,

¹ Тарковский Андрей. Запечатленное время // <http://predanie.ru/lib/book/84922/>

² Адрианов Борис. Заметки о сущности русского человека. С. 107. (Здесь и дальше выделение **жирным шрифтом** в цитатах Адрианова мое. – В.К.)

что останется; и свое, близкое нам – в особенности. Поэтому каждый **должен** критически рассмотреть свои привязанности в философии, литературе и искусстве»¹. Один из признаков сектантства – любовь к сентенциям и к изданию разного рода «циркуляров». Поэтому у авторов подобного круга – самые употребительные фразы «писатель должен», «художник обязан», «мы должны», «каждый должен»... Звучат, точно удары печатью. Не являются исключением аналогичные требования даже к самим себе. И если требование к себе – личное дело автора, то совсем иная картина – требования к другим. Кто давал право кого-то обязывать, тем более писателей и художников, и требовать с них несуществующие долги? Ведь задача ученого сводится лишь к констатации факта и к его всестороннему анализу, пусть даже критическому. Производством директив занимаются обычно чиновники.

Но, повторим, крайности сходятся...

После чего следующий вопрос задавать излишне, однако в силу необходимости придется: отвечают ли доктрины философа Б. Адрианова и филолога А.В. Моторина святоотеческому дискурсу, о котором говорилось выше? Разумеется, нет. Это, скорее, некая экстрема, нео-зилотский феномен с разными оттенками.

И, как часто бывает, феномен рождает свою терминологию. Например, хочется спросить: что это за «мистическая точка зрения», которой Александр Васильевич то и дело манипулирует, и кому она принадлежит, кроме самого автора? Ибо ответа ученый не дает. Обнаружить названную «мистическую точку зрения» у святых Отцов нам не удалось. Или это собственная мистическая практика? Тогда так и следовало бы написать. Никто же не запрещает. Однако стремление взывать к догматическим, аскетическим и другим основательным богословским вопросам, опираясь лишь на свои субъективные представления о Православии как на единственно верные, без учета многовекового опыта Церкви, обычно приводит к тому, что сама Церковь на языке аскетики называет *прелестью*, то есть самообманом, который нередко обобщается обманом других людей.

¹. Там же. С. 99.

Вот и Адрианов пользуется несколько туманными терминами «душа мира», «душа народа», наделяя последнюю бессмертием и полагая ее в основание при строительстве русской, а не русскоязычной культуры. «Культура рождается из души народа, строже говоря – из сущности “языков” как основополагающей субстанции. Не из культа (Павел Флоренский), не из религии, а из души народной. <...> Народность должна стать нашей, так сказать, “культурной религией”, то есть связывать нас с душою (сущностью) русской нации во всех областях культурной жизни»¹, – утверждает наш философ. В другом месте он отмечает: «...совершенно недостаточно сказать, что русские люди особенно религиозны, что они метафизики и в душе правдолюбцы, что и вообще русский народ – народ-богоносец, хотя несомненная доля истины в этих суждениях есть. Изначально мы должны констатировать другое. Русские – это “язык”, народ с богатым художественным и эстетическим воображением, способный глубоко мыслить и верно рассуждать обо всем на свете»². Становится очевидным: Адрианов, считая себя православным христианином, при строительстве культуры краеугольным камнем полагает «душу народа», «русскость», а не православную веру. Религии в жизни народа оставляется лишь «*доля* истины». Вопреки точке зрения Моторина, важней становится «богатое художественное и эстетическое воображение». Культуре придается «непреходящее значение». Она должна получить особый статус «особенно сейчас, когда религия занимает достаточно скромное место в душах людей или не занимает никакого (я имею в виду подлинную религию, а не её суррогаты). Поэтому обращенные к нам слова “Не хлебом одним будет жив человек, но всяким словом Божиим” (Лук. 4: 4) мало применимы к большинству наших современников»³. Иначе говоря, предлагается Слово Божие заменить культурой, пусть даже для невоцерковленных людей. Неужели православный философ серьезно считает возможной такую замену? Тогда откуда взяться синергии? Чем он собирается заменить

¹ Там же. С. 102, 105.

² Там же. С. 106, 107.

³ Там же. С. 99, 100.

Слово, Которое сотворило все мироздание, не говоря о сотворении в истории многочисленных народов и их культур? Да и что такое культура сегодня? Возможно, мы перебираем с количеством цитат, но чтобы не вступать в долгую дискуссию, приведем для краткости мнение авторитетного архиерея Русской Православной Церкви: «В настоящее время, – относительно недавно писал митрополит Ириней, – не столько культура служит человеку, сколько человек оказался в рабстве у нее: все для нее и только немного от нее, и то после усиленных трудов и домогательств, больших жертв и самопожертвований. Культура стала своего рода богом, идолом. У немалого количества поклонников ее создавался даже целый культ культуры, настоящая религия культуры. Даже сам человек стал оцениваться с точки зрения служения его этой культуре: диплом на звание человека стал выдаваться только деятелю в области этой культуры, и культурность становится синонимом человечности. <...> Такое перемещение центра тяжести с достоинства человека на задачи культуры, конечно, христианством не может быть принято и одобрено».¹ Что, разумеется, не означает равнодушия к культуре и нежелание ею заниматься. Просто в мире каждой вещи отведено свое место. И если нарушается их разумная последовательность, то бесполезно ждать какого-либо совершенства. Кроме очередных перекосов, другого не получится. Великая русская культура строилась на христоцентричных основах. И строилась в синергии с Творцом, а не по прожектсам «зело хитрых мудрецов».

Или делается заявка на «новый порядок»? Не верится, поскольку Адрианов высказывает много и дельных мыслей. Но бывает всякое...

Возникает два вопроса:

1) если культура рождается «не из культа (Павел Флоренский), не из религии», а из «души народа», то как могла поступиться «душа народа» и поддаться чуждой ей *религиозной* инаковости в лице униатов – украинских националистов-вероотступников, якобы впервые привнесших феномен «русско-

¹ Ириней, митрополит Днепронетровский и Павлоградский. Православие в мировой культуре // <http://orthodox.org.ua/page-1433.html>

язычности» в русскую культуру? Что-то тут концы с концами не сходятся...

2) провозглашая народность «культурной религией», какую именно народную культуру планируют строить Адрианов и его единомышленники? Ведь на Руси бытовало их две: «дневная» и «ночная», о чем писал священник Георгий Флоровский: «“Дневная” культура была культурой духа и ума, это была и “умная” культура; “ночная” культура есть область мечтания и воображения»¹. «Дневная культура» отличалась христоцентризмом, а «ночная» – несла в себе языческие рудименты. Коль Слово Божие собираются заменить культурой, то, остается думать, что предпочтение отдается «ночной культуре»? Она, действительно, душевнее «дневной» и, наверное, больше соответствует «душе народа». Тогда причем здесь православная вера? Остается вариант народной культуры, представленный театральными сарафанами на сценах районных домов культуры, но маловероятно, чтобы Адрианов предпочел русскому – классовое самосознание советского марксиста....

Так или иначе, но со всей очевидностью старый порядок обречен на исчезновение.

Тому же Моторину, воюя против воображения с отказом от взвешенного православного воззрения на него, придется ввести экстраординарные меры: начать борьбу с экономистами, военными, педагогами, архитекторами, технологами, инженерами, устроителями спортивных и любых других соревнований, различных фестивалей... Как можно планировать, например, если не *во-образить* ожидаемый результат? Просто со-образить? Прежде чем *сообразить*, необходимо *вообразить*. По-другому не получится. Вот и выходит, что, «с мистической точки зрения», общество фатально, неотвратимо обречено на ложную духовную жизнь. Впрочем, так ли это на самом деле? Возможно, мы неправильно поняли ученого. Но поводов думать о «новом порядке» предостаточно. Ведь враждебное отношение к воображению дея-

¹ Флоровский Георгий, протоиерей. Пути русского богословия. Париж, 1937. Репринт: Вильнюс, 1991. С. 3.

телей искусства высказано филологом однозначно. И тогда снова возникает несколько вопросов:

1) если у писателя воображение приравнивается к сатанизму, то как надо относиться к воображению у людей вышеперечисленных профессий? Они тоже сатанисты? Ибо нелепо одно и то же свойство человека (воображение) считать сатанизмом у людей искусства, и даром Божиим – у людей других профессий. Где логика, не говоря о справедливости? Ведь так можно договориться и до хулы на Духа Святого. Обвинение в магии, как правило, действует безотказно. Оно само подчас приобретает магические черты, поражая ум и волю оппонента, а потом – и самого обвинителя;

2) куда денем тератологический орнамент, с помощью которого на Святой Руси 400 лет оформлялись *богослужебные* книги? Он исключительно *сочинен* и, судя уже по его названию, с *фантастическими* животными. Сравним с мнением нашего литературоведа: «Писатель-мистик отказывается вообразать, изображать небывалое, передавать ложное»¹. Остается думать, что филолог-мистик каждый день выгуливает грифона на поводке. В то время как фантастические животные присутствуют в рельефах древних владимирских храмов... Исходя из логики Моторина, само собой возникает вопрошание: там следует всю «фантастику» сбить со стен? Ибо «сатанизму» не может быть же места на храме;

3) помнят ли борцы с воображением, что на Руси слово «въображение = воображенъе» понималось как «изображение»²? Ведь при остракизме воображения логически выходит хрестоматийное иконоборчество «в православной традиции» Юрия Воробьевского и «в свете православия» Александра Моторина. Так как, отрицая *воображение*, неизменно получается отрицание *изображения*;

4) догадываются ли наши «ревнители», что изображение может быть, конечно, визуальным (например, круглосуточное

¹ Там же. С.

² Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. Том первый. СПб., 1893. Репринт: М., 1989. Ст. 393

слежение видеокамеры за объектом), но его нельзя назвать образом, свойственным искусству? Нет, не догадываются, они это точно знают. Мысль, что художественный образ является актом и результатом «творческого претворения, преобразования действительности» присутствует во многих философских словарях и энциклопедиях. К тому же, образ может быть вовсе не визуальным (музыкальный образ, допустим). Откуда следует вывод: «образ» и «изображение» – не всегда идентичны. Против чего же из них выступают указанные авторы? По логике, выходит, против того и другого.

Обратим внимание: если Пророк обнаружил Бога даже в аду («Взойду ли на небо – Ты там; сойду ли в преисподнюю – и там Ты». Пс. 138: 8), то как Бог может отсутствовать в *во*-образении, т.е. в способности, дарованной Им же, изображать увиденный или ниспосланный образ? Творец и присутствует в этой способности Своим даром. Равно как отец, посвящая сыну написанную книгу, присутствует вниманием и любовью в этом родительском приношении. За дар принято благодарить, но не награждать его презрением. Разумней говорить о качественности, совершенстве художественного образа, а не о пагубности фантазии; не об отрицании воображения, а о том, где оно уместно, а где категорически нет, куда развернуто авторской волей и ради чего ею используется. Коль художник (в широком смысле) сознательно отворачивается от Бога и уклоняется от синергии с Ним, тогда и наступает сон разума, рождающий чудовищ.

Воображение и мечтательность



необходимо все-таки различать *воображение* и *мечтательность*. Исстари их между собой отождествляют или путают, но мы предлагаем провести здесь четкую границу. У

означенных терминов даже этимология разная. Чтобы убедиться, достаточно заглянуть в соответствующие словари. Например, и у Г.А. Крылова,¹ и у Н.М. Шанского² сказано: *воображение* возникло на основе: *образ* – «вид, образ», а *мечта* восходит к той же основе, что и *мигать* «мерцать, сверкать»; первоначально – «призрак, видение». Разница очевидна и существенна! Особенно в области православной мистики.

Воображение – минимум трояко: оно бывает интеллектуальным (научным), практическим (изобретательным), эстетическим (художественным). У старика, ностальгически представляющего картины молодости; у художника, изображающего свои представления о мире; у ребенка, придумавшего для себя игру – оно далеко не одно и то же. Сегодня, когда сферы науки, техники и культуры претерпевают специфическую конвергенцию, однозначно определить четкую систематику *воображения* проблематично. Но бессмысленно утверждать и его нерасчлененность. Что же касается *мечтательности*, то она лишена разнообразия, ибо представляет собой просто романтические грезы или, напротив, сумрачную прострацию. Не случайно у греков это εἰδωλον, от которого образовано слово «идол».

Воображение – *сила* души, изначально вложенная Богом в природу человека. Этого нет в природе животных. *Мечтательность* же есть *расслабленность* духа, *ослабление* сознания. Есть ли мечтательность у животных? Учеными зафиксированы игры обезьян-детенышей с куклами, сделанными ими же, в виде палок. Нет ответа только на то, как воспринимают обезьяны кукол: в качестве настоящих детенышей обезьян или в качестве именно кукол. Если последнее, то, следовательно, животные обладают мечтательностью: детеныши мечтают сами стать мамами.

Воображение выступает в единстве с мышлением и присуще творческому процессу, что подчеркивал о. Василий Зеньковский; без *воображения* практически нет никакого творчества.

¹ Крылов Г.А. Этимологический словарь русского языка. СПб., 2005. С. 77, 233.

² Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 91, 264.

Понимая всю силу инерционного сознания, мы все-таки предлагаем в данном случае применять другой термин – «*образное (или художественное) мышление*». Тогда можно будет избежать множества недоразумений и неточностей.

Что касается *мечтательности*, то она уводит не только от молитвы, но и мешает художнику в работе, увлекая ум в пустоту. Поэтому, вопреки поговорке, мечтать вредно. Вредно для ума, теряющего сосредоточенность, а в конечном итоге – вредно для духа, воли, дела.

Надо полагать, не столько *воображение*, сколько *мечтательность* является проводником страстей в душу. Именно мечтатели вынашивают бредовые социальные проекты, строят Вавилонские башни, совершают революции, поворачивают вспять реки. Общеизвестно кого называли «Кремлевским мечтателем». Стоит ли удивляться внушенной вере в «светлое будущее»? А оно ныне фатально обретает формы цифрового концлагеря и оборачивается зловещей пародией на романтические «светлые мечты» о завтрашнем дне. *Воображают*, скорее, визионеры, способные тоже нанести и наносящие вред обществу, если обладают силой и прибегнут к злой воле. Око ведь их остается не очищенным «от греховных скверн» и поврежденным первородным грехом. Но здесь опять-таки вопрос касается испорченной воли визионера. Человек стремится без особого труда получить сразу все, и побыстрее. Вот магия и приходит на выручку. Однако демоническая личность понимает и любовь как способ получения удовольствий, а не как благодать, как состояние, соединяющее с Богом.

Особенности церковной и светской культур



уществует еще одна важная проблема, в которой тоже следует тщательно разобраться.

Общеизвестна разница между сакральным искусством и светским. Иногда складывается впечатление, что для отдельных исследователей ее нет принципиально. Однако светская культура сопровождает церковную на протяжении всей истории христианства. Увы, много раз приходится наблюдать попытки изживания из мира всего светского, очевидно стремление превратить мир в монастырь. Причем «железной рукой» сгоняющие туда людей, как правило, сами не торопятся становиться иноками. Они-то предпочитают оставаться во грехе. Но превращение мира в монастырь неизменно означает не преображение мира, а войну против Священного Писания (по Евангелию, можно ведь спасти душу и в миру). Светская и церковная жизнь объединяются не спущенными сверху императивными предписаниями, а правдой-истиной самой жизни, готовностью людей пребывать в синергии со Святым Духом, т.е. творческим отношением к жизни. Тогда Церковь, власть, гражданское общество, каждый гражданин страны пребывают в гармоническом единстве – в симфонии; тогда жизнь Церкви, государства, отдельного человека светлеет, а не чернеет; тогда, при всех неизбежных противоречиях бытия, разногласия не перерастают во враждебные разделения, но выявляют способных и умных. Однако означает ли это, что Церковь, государство и все общество в целом непременно сольются? Отнюдь нет. Церковь так и останется богочеловеческим организмом, государство – в идеале «шествием Бога на земле» (Гегель), человек – достойной живой иконой Бога или, напротив, недостойной анти-иконой, условно живой, но фактически мертвой. До Второго Пришествия Христа мир как жил во грехе, так и будет жить (с переменной амплитудой зла); Церковь как занималась спасением народа и каждого человека для вечности, так и продолжит заниматься этим, несмотря на любое увеличение атак извне и изнутри. Все изменчиво в подлунном мире – и есть постоянство. «И был вечер, и было утро: день один» (Быт. 1: 5).

Есть Церковь с ее *культурой* – и есть мир *со своей* культурой.

Рассуждая об их особенностях, мы обнаруживаем очередную трихотомию: «Церковь – мир – человек». Как соотносятся

между собой эти составляющие? Разве человек пребывает вне мира? А мир существует без человека? Надо согласиться с Адриановым: «...мир немыслим без человека (ибо и был создан Творцом для человека, как среда обитания, возделывания и совершенствования)»¹. Церковь же изначально и понимается как *ἐκκλησία* – *собрание народа*, т.е. совокупность отдельных личностей, объединенных Духом в единое целое. Почему мир на протяжении всей истории обычно враждебен к Церкви, а Церковь с напряжением относится к миру? Если мир – это совокупность людей, причем подчас одной национальности и одной культуры, как, например, в Древней Руси, то откуда берется вражда к Церкви отдельного представителя мира? Или у отдельного представителя ее нет, а если есть, то она исчезает при входе в храм? Может ли быть *так*? Вопрос логики, а не эkkлесиологии. В плане эkkлесиологии пока нет вопросов. Вспоминаются слова Христа «Не бойся, малое стадо» (Лк. 12: 32). Возникает логический круг. Стадо состоит из овец, а мир из совокупности стад. Появляется цепь: «малое стадо» – Церковь, мистическое тело Христово, Христос же – «Агнец Божий»; в то время как Он – в каждом человеке («Пребудьте во Мне, и Я в вас» Ин. 15: 4) – овне малого стада Христова.

А какого мнения придерживается визави? «На мой взгляд, исходным или первичным моментом размышления – метафизическим “корнем” русской мысли – является человек, – пишет Борис Адрианов. – Именно человек – отправная точка осмысления, своего рода гносеология русской мысли»². Правда, философ тут же делает оговорку: «Однако это не гуманизм в его обычном понимании, а нечто другое». «Нечто другое» тоже не подразумевает Слова Божия в качестве «отправной точки осмысления» бытия: «От человека “отправляется” русская мысль – не от мира, идеи, отвлеченного принципа, а именно от человека». Невольно складывается некий антропоцентризм. Сравним с мыслью софиста Протагора: «Человек есть мера всех вещей». Разве не похоже? Но одно дело, когда за несколько столетий до Рождества Христова

¹ Адрианов Борис. Заметки о сущности русского человека. С. 101.

² Адрианов Борис. Заметки о сущности русского человека. С. 107

высказывается греческий философ-язычник, а совсем другое – высказывание российского философа-христианина через 2 тысячелетия после Рождества Христова. Однако мы никого не хотим стыдить или обвинять. Просто не получается онтологический круг «человек – малое стадо – Церковь – Христос – человек». Быть может, потому мир и враждебен Церкви, что в его центре стоит **самодостаточный человек?**

Из этой ли причины возникает светская культура? Вряд ли. Ибо светская культура двояка: одна – настолько сильно повреждена грехом, что пребывает в *дивергенции* (безблагодатной синергии с велиаром), а другая – меньше поражена грехом, потому что взыскует Бога, стремясь быть с Ним в благодатной синергии.

Спрашивается: как человеку различить эти две культуры? Исчерпывающий ответ дает Иоанн Богослов: «Возлюбленные! не всякому духу верьте, но испытывайте духов, от Бога ли они, потому что много лжепророков появилось в мире. Духа Божия (и духа заблуждения) узнавайте так: всякий дух, который исповедует Иисуса Христа, пришедшего во плоти, есть от Бога» (Ин. 4: 1, 2). Духовность человека частично и заключается в этом умении различать духов. Потому такого человека называют **духовидцем, тайнозрителем и провидцем.**

У светской культуры второго типа сызвека имелась и сегодня имеется своя ниша. За 2000 лет христианства мирская власть не требовала ее упразднения. Даже большевики-атеисты пытались приспособить светскую культуру для своих нужд. Причем не первого, а второго типа, отказавшись после раздумий от услуг всякого рода авангардистов. Возможно, она и переродилась бы в первый тип, но русская культура даже в условиях воинствующего безбожия имела большой запас прочности, ибо укоренена была во Христе, а не построена на доктрине пусть самого гениального человека. Выдающиеся идеи могут развивать культуру, рождается же она от Бога – истинного Творца всего и вся. И, родившись, искушается велиаром, который обладает способностью совращать и разрушать, но не творить. Потому культура первого типа внешне эффектна, магически действенна, надменна к традиции, дерзко провокационна, экспансивна, всегда губительна по ре-

зультатам. Если культура первого типа исходит из внешнего – к внутреннему и придает содержание форме, то культура второго типа чаще всего исходит «из содержания, придавая ему форму, идя таким образом от внутреннего к внешнему»¹. Последняя – естественна, как дерево на фоне неба. Можно насильствовать над деревом, но от этого оно станет дальше от природы, а не ближе к ней. Истинная культура живет не приказами, а идеями. В *мірском виде* она сама по себе не стремится проникнуть в храм, ее туда пытаются внести люди. В *церковном виде* она тоже не навязывает себя міру, поскольку у нее в большинстве случаев литургические задачи; в міру ее профанируют опять-таки люди, мечтающие мір превратить в монастырь, о чем говорилось выше, или просто очарованные красотой музыкальных и изобразительных форм; что отнюдь не обогащает мірскую культуру, наоборот, ее лишает естественности, как топор, безжалостно обрубаящий ветви, отнимает привычную простоту у дерева. Церковная культура, разумеется, несет в себе греха меньше, чем светская, пусть последняя будет и второго типа, но ошибочно ее возводит в так называемую «высокую культуру». Адрианов пишет: «Высокая культура может иметь место, а может и не иметь. Однако, если “верхи” культуры теряют связь с “низами”, они деградируют и становятся неспособными выражать все стороны народной души»². Надо сказать, ни в Древней Греции, ни на Руси (до XVII в.) не было нынешних представлений о «высоком» и «низком» искусстве. Такое разделение появляется в эпоху Петра I, как результат прорубания «окна в Европу», когда светская русская культура почти в одночасье превратилась в низкую и грубую; а церковная – стала все больше принимать в себя чуждые «изящные» формы и вкусы западноевропейского искусства. Кстати, в Европе не существовало такого разрыва между церковной и светской культурой; она по форме оставалась преимущественно светской и в храме, и в миру. Ибо имела одинаковые задачи – создать *decorum* (*приличие, при-*

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. Париж, 1989. С. 173. В цитате мы пропускаем три сноски автора, которые утяжелили бы наш текст.

² Адрианов Борис. Заметки о сущности русского человека. С. 103.

стойность, достоинство)¹. В Синодальный период Русской Церкви *decorum* получает легитимность и в России. Возникает закономерный вопрос: если *приличие* и *достоинство* ставятся в качестве цели, которую иконописцам предстоит достичь, то, следовательно, с *достоинством* и *приличием* была проблема на момент постановки такой задачи? Почему в «золотой век русской иконописи» об этом даже не помышляли? Да и на Западе, например, в Романский период думали о другом. Дело как раз и заключается в конвергенции светского и церковного искусства. Художник в Церкви Каролингскими книгами был провозглашен ремесленником, нанятым со стороны. На Руси он оставался церковнослужителем (не путать со священнослужителем). И если у католиков, не выходявших за рамки декорума, все достижения в оформлении храмов оставались фактически достижениями светского искусства (впрочем, как и падения), то в России XVIII–XIX веков привлечение светских художников для росписи храмов, за счет отстранения иконописцев, особых результатов не принесло. Данная мера оказалась вредной для Церкви (произошло беспрецедентное нарушение иконописных канонов) и бесполезной для светского искусства (никакого принципиально нового явления не возникло. Кто-нибудь может назвать хотя бы одно произведение, написанное специально для храма и ставшее известным общенациональным шедевром?). Приведем необходимый фрагмент одного красноречивого определения Святейшего Правительствующего Синода: «Для того чтобы церковная живопись, при строгом охранении преданий, соответствовала и требованиям искусства и чтобы церковная же живопись, как самая ближайшая к народу, могла оказывать значительное влияние на развитие изящного искусства в народе, Св. Синод признал весьма полезным посредничество Императорской академии художеств, между заказчиками и художниками при устройстве целых иконостасов, отдельных киотов и образов»². Слово «изящ-

¹ Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. Изд. 2-е. М., 1976. С. 292.

² Определение Св. Синода от 27 марта – 14 апреля 1880 г. № 706 // Церковные Ведомости. СПб., 1880. № 18.

ный» с XVIII века занимает второе место по частоте употребления после слова «запрещается»; что понятно, учитывая статус Церкви как один из государственных департаментов. «Это распоряжение свидетельствует о глубокой трагедии русского искусства: народу, обладавшему величайшей в мире художественной культурой, создавшему великое мировое искусство, понадобилось “развитие изящного вкуса”, – горько замечает Л.А. Успенский, – и это, чтобы понять и принять чуждое этому народу искусство, которое являлось якобы следствием органического развития древнего (теория, столь любезная современным историкам искусства)».¹ Неужели благодатная синергия с Богом фактически подменялась синергией с государством? Кто-нибудь задумывался над этим тогда и сегодня?

Есть ведь другой – противоположный – пример. Светское и церковное искусства в Византии развивались параллельно, были сходны, что, пожалуй, только добавляло здоровья светскому искусству. Хотя «зазор» между светским и церковным искусством, разумеется, оставался всегда; под каким углом ни смотри, но определенное влияние церковного искусства на светское в средние века было, отрицать бессмысленно. Но было и наоборот. VII Вселенский собор, отстаивая иконопочитание, прибегал к примерам светского искусства. То есть антагонистического противостояния светской и церковной культур в то время не существовало. Даже иконоборцы навязали такие внутригосударственные отношения и порядок, что культура Церкви трагически вынуждена была своей официальной частью прийти в согласие с требованиями победивших иконокластов.

Сегодня вся культура поражена духовными болезнями. И церковная в том числе. Необходимы радикальные меры по оздоровлению обеих культур. Насколько это возможно в нынешних условиях? И кто станет целителем? Самозванные доктринеры, требующие от художника монастырского послушания? Вот когда наступит «новое Средневековье» и в стране будет 100 % православного воцерковленного населения, а не реальные 3–4 %, как в нынешние времена, тогда появится смысл на эту тему рассуждать

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. С. 372.

пространней. Тогда отпадет необходимость и у Церкви в миссионерской работе. Чем обычно занимается лучшая часть светской культуры. А.С. Хомяков считал: «России надобно быть <...> самым нравственным, т.е. самым христианским из всех человеческих обществ»¹. Однако христианское общество не есть сплошной монастырь. Даже при стопроцентном воцерковлении народа русские города и веси не превратятся в монастыри. Как добровольно не превратились и монастыри в санатории с монашеской обслугой, сколько бы гонений не выпадало на долю иноков, да и всей Церкви. Разница между светской и церковной культурой остается в любом случае. У каждой из них – своя ниша и свои законы. Желательно это отчетливо понимать. Если в православном храме не звучит инструментальная музыка, то это не означает ее запрет за церковной оградой! Или кто-то хочет разбивать скрипки прямо на улицах, как в Саудовской Аравии? Одно дело добиваться взаимопонимания Церкви и мира, например, в лице государства, но совсем другое – добиваться их полного слияния. Всякие потуги подчинить мир – Церкви называются клерикализмом и папоцезаризмом, а подчинение Церкви – миру получило название цезарепапизма. Все в истории уже было, нового – ничтожно мало. Экклезиаст давно подтвердил.

Потому вызывают недоумение попытки «ревнителей» проделывать нечто аналогичное в культуре – узаконить нормы церковной культуры в светской. Равно удивляют старания «церковных либералов» привить Церкви чисто мирские критерии под самыми разными, порой даже неожиданными предложениями. Оба пути совершенно тупиковые, маргинальные, провокационные. Первый путь ведет к обскурантизму, к нигилизму художественного образа; второй – к вседозволенности, к размыванию канонической жизни, к паганизации или в лучшем случае к секуляризации сакрального образа.

Пример подают католики. Вот изображение (не выговорить слова «икона», скорее, антиикона) Христа Кецалькоатля кисти

¹ Хомяков А.С. Полное собрание сочинений. В 8 томах. Т.3. М., 1900. С. 337.

Роберта Лентца, францисканского монаха, ныне подвизающегося в США.



Нужны ли здесь комментарии? Ну, разве что *Кецалькоатль* – это языческое божество индейцев, отменившее жертвоприношения через убийство людей.

А теперь сравним увиденное с прочитанным – с примером из светской средневековой литературы. Наши предки увлекались «Сказанием о Соломоне и Китавресе» в XIV веке (то есть непосредственно на пике русской духовности, в блистательную эпоху исихазма, при жизни преподобного Сергия Радонежского)! Повесть короткая и по-детски наивная. Суть ее в том, что Китаврас (кентавр) наставляет Соломона, а потом забрасывает царя на край света, где его и находят книжники с мудрецами. Отношение к сказанию сначала было осторожным, ибо повесть причислялась к так называемым «отреченным» книгам; была переведена с еврейского языка еще в Киевской Руси. Такое настороженное отношение уже проявилось в первоначальном названии: «О Соломоне цари басни и кощюны и о Китоврас». То есть под словом «басня» люди понимали не литературный жанр дидактического толка, а

условность сюжета, его явную вымышленность, что по определению Моторина есть магия. Однако в XIV веке повесть становится популярной и включается в «Толковую Палею» – книгу, излагавшую и толковавшую библейские сюжеты, официально не только признанную Церковью, но ею же тиражируемую путем тщательного переписывания в монастырях составителями сборников¹. Все это наш филолог, безусловно, знает, как знает и то, что сказание относится к народной «смеховой литературе», заметно отличавшейся от церковно-учительной словесности. В «смеховой» культуре герои не делились на «хороших» и «плохих», как в сказке. Фома и Ерема, например, нравились публике, невзирая на глупость этих персонажей. Они потешали людей нелепыми поступками и прибаутками, доходящими до гротеска. Хотя тексты о братьях датируются концом XVII столетия. Однако дело не столько во времени, сколько в особенности «смеховой» культуры. Вот и Китовраса любили, но уже за остроумие и проницательность, а отнюдь не за деяния. Иначе говоря, средневековый читатель, несмотря на свою доверчивость, хорошо разбирался в условности жанра и вообще в условности искусства. Та же древнерусская иконопись отличалась исключительной условностью своего языка. Литература – не исключение. Поэтому Китоврас, при всей экзотичности эйдоса, воспринимался читателем с пониманием, а экзотика лишь разжигала интерес к сказанию. И люди, действительно, зачитывались. Зачитывались и, к посрамлению нынешних моралистов, духовно не повреждались. Более того, Китаврас появляется на главных (Магдебургских) вратах новгородского Софийского собора.

Данная древнерусская вставка, будучи плодом самоочевидного народного вымысла, вплотную примыкает непосредственно к церковной культуре. Чем наглядно опрокидывает обвинения в сатанизме.

¹ По сей день текст ее печатается исследователями согласно тексту одного из сборников Кирилло-Белозерского монастыря, составленных книгописцем XV века Ефросином: ГПБ, Кирилло-Белозерское собрание, № II–1088, с дополнением явно пропущенного места по списку ГПБ, Кирилло-Белозерское собрание, № 68–1145.



Магдебургские врата. Фрагмент «Китоврас».
Софийский собор. Великий Новгород.

Еще один пример, тоже мирской культуры – культуры, по духу противоположной средневековой. Если Китоврас, как мы видели, был Церковью в итоге воспринят, то могла ли она принять в себя опусы художников, подобных Малевичу и Татлину? Гипотетически представим себе: требования обновления Церкви и воззвания допустить мастеров современного искусства к оформлению храмов, церковной администрацией услышаны и удовлетворены, тем более в 20-е годы XX века, когда и мирская жизнь стремительно революционизировалась, это сделать было несложно тем же обновленцам. Вот что в таком случае могли бы увидеть прихожане:



*Малевич К. Супрематическая
Мадонна.*



Татлин В. Мадонна.

Помня о связи богослужения с иконой, задаешься вопросом: какой же должна была бы стать литургия ради соответствия «иконам» Малевича и Татлина?

Нам скажут: эти художники создавали вовсе не иконы, а всего лишь аллюзии на иконы. Возникает встречный вопрос: допустим на минуту, тот или иной архиерей поручает Татлину и Малевичу написать иконы для конкретного храма; после чего нам предстоит честно ответить: насколько сильно отличались бы «аллюзии на иконы» от того, что получилось бы на самом деле? Кто не знает ответа?

Сегодня появились изографы, которые, похоже, вняли призывам культуролога Романа Багдасарова к обновлению иконописного языка. О том, насколько моленными и соответствующими литургическому строю получились образа, предоставляем судить священникам и верующим людям. Для них они, надо полагать, и создавались (ну, не для атеистов же!).



Гретта-Леско М. Рождество Христово



Яцкив Л. Богоматерь

(Репродукции взяты: <https://shakko.ru/1766622.html?replyto=69842910>)

В какой синергии пребывали эти женщины-иконописцы?

Излишне объяснять, что мы не занимаем оголтело-зашоренную, консервативную точку зрения, равно и не переходим на сторону так называемой постмодернистской богемы, не имеющей «тормозов» и балующейся вседозволенностью ума — это другая крайность. Не ей посвящено наше исследование. Однако идеологическая предвзятость, тем более в науке, и либералов, и «ревнителей» до добра еще никогда не доводила.

Вспомним выше приведенные слова Г.П. Федотова, так необходимые здесь: «Нигде, ни на одной ступени творчества человека не оставлено вдохновением Святого Духа», при минимальном условии — не предавать Христа, не возводить на Него хулу. Применительны ли означенные слова философа к приведенным выше образцам якобы икон? Вряд ли... При условии, конечно, отсутствия указанных предательства и хулы. Сравним также мнение Федотова с обвинениями А.В. Моторина в сатанизме писателей, создающих художественные образы. Вот здесь нам видится качественно другая картина. В «свете Православия» получается одно: или Федотов явно заблуждается, или Александр Васильевич сам изрядно обманывается и сбивает с толку других. Возможно ли нечто третье? Ведь по Федотову, даже язычник Гомер сочинял свои эпические поэмы отнюдь не без помощи Свято-

го Духа. Не станут ведь наши оппоненты отрицать бытие Святой Троицы в эпоху античности! Бог вечен; вездесущ и всеведущ – на протяжении человеческой истории Он помогает всем людям в благих делах. «И море, и Гомер – всё движется любовью», – заметил О. Мандельштам.

В целом, надо полагать, это понятно и моралистам всех цветов; здесь проблема состоит в волеполагании или в банальном упрямстве. Ибо «Бог, по Писанию и опыту, дает благодать и недостойным»¹. Сам дар жизни – благодать, если люди злой волей не превращают ее в ад. Энергию благодати либералы фактически тратят на фронду с консерваторами, на устройство провокаций и всякого прочего «хулиганства». Либеральная среда феномен художества воспринимает гипертрофированно: как свободу «без берегов», как способ заработать, а заодно выразить прежде всего себя, а не как возможность размышления о бытие. Впрочем, и размышлениям их совершенно не обрадуется церковное большинство.

По консерватору Моторину же, выходит: быть художником, значит, не «быть живым», а всего лишь «быть правильно исполняющим определенные запреты и предписания»², что, собственно, больше отвечает роли чиновника. Отсюда филолог позволяет себе доктринально устанавливать для художников и писателей множество морализаторских запретов, но игнорирует конкретные литературные примеры и имена. Подчеркнем: *в довольно объемистой статье их нет ни одного*, потому что и быть не может. Поскольку здесь торжествуют голые схемы *представлений* автора статьи о *воображаемых* им писателях-мистиках.

Философ Б. Адрианов выглядит более предпочтительно: он называет имена нелюбимых им представителей *русскоязычной* культуры. Это П. Чаадаев, С. Франк, Л. Шестов, Вл. Соловьёв, М. Шагал, Ильф и Петров, А. Кончаловский, И. Бродский, М. Шемякин, А. Синявский... Озвучены лица целесообразные для русской культуры: А.С. Пушкин, М.И. Глинка, В.М. Васне-

¹ Klee H. Katholische Dogmatik. Mainz, 1835. Th. III. S. 48.

² Седякова Ольга. Морализм искусства, или о зле посредственности // <http://olgasedakova.com/Moralia/274>.

цов, А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, Н.Н. Страхов, К.Н. Леонтьев, В.И. Несмелов, Н.Я. Данилевский. Приемлемых деятелей-практиков непосредственно для русской культуры оказалось всего трое против шести неприемлемых. Пропорция один к двум. Возможно, она в реальности и другая, не настаиваем. Кончаловский в данный список попал из-за фильма «Курочка ряба...». Насколько объективной можно считать подобную меру? При всем том, что названная картина, согласимся, не лучшая в творчестве режиссера, но он ведь поставил «Дворянское гнездо» (по Тургеневу) и «Дядю Ваню» (по Чехову) – вполне достойные русские ленты. В России много талантов, конечно, но и разбрасываться ими не стоит – слишком расточительно. Да и сам Кончаловский, судя по его высказываниям и по словам Н.С. Михалкова, давно не тот, каким был во время съемок «Курочки рябы». Взгляды режиссера эволюционировали в сторону «русской почвы». Сказано нам: «по плодам их узнаете их» (Мф. 7: 20). Есть надежда, что сторонники «русского самосознания» тоже изменили к нему отношение. Жизнь каждый день вносит свои коррективы.

Из всего изложенного следует: если названные сторонники решили размежеваться с деятелями культуры в отношении национального вопроса, то «ревнители морали», как изложено выше, призывают размежеваться даже в методе создания произведений. Поневоле возникает вопрос: что же в таком случае останется от культуры, коль исполнятся желания тех и других?

Потому мы значительно больше уделяем внимания «ревнителям», нежели «националистам». Подход, требования и оценки первых намного опаснее оглашаемых критериев последних. И дело здесь не в том, что возникли подозрения: кто-то специально хочет навредить русской культуре. Верится, и «ревнители», и «националисты» вполне искренние люди, ради процветания страны и ее народа стремящиеся исключительно к благой цели. Но всем также хорошо известно: благими намерениями вымощена дорога в ад.

Поэтому возвращаемся к «ревнителям морали». Вопрос стоял о писателях-мистиках. Вот что пишет *реальный*, а не выду-

манный писатель-мистик: «В самом деле, не мое дело поучать проповедью. Искусство и без того уже поученье. Мое дело говорить *живыми образами*, а не рассуждениями. Я должен выставить *жизнь* лицом, а не трактовать о жизни. <...> Писатель, если только он одарен творческою силою **создавать собственные образы**, воспитайся прежде, как человек и гражданин земли своей, а потом уже принимайся за перо»¹. Классик говорит о необходимости твердой гражданской позиции литератора, а не о запрете на образы, им создаваемые. Напротив, он ведет речь о появлении на свет «собственных образов».

Можно не сомневаться, в упрек нам сразу «прилетит» цитата того же Гоголя из «Авторской исповеди»: «Я никогда ничего не создавал в воображении и не имел этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных мне известных. Угадывать человека я мог только тогда, когда мне представлялись самые мельчайшие подробности его внешности. Я никогда не писал портрета, в смысле простой копии. Я создавал портрет, но создавал его вследствие соображенья, а не воображенья. Чем более вещей принимал я в соображение, тем у меня верней выходило создание»².

Однако и здесь нет речи о запретах. Высказывание Николая Васильевича близко к выше приведенному мнению преподобного Максима Исповедника: «Мышление есть ведь дело и творчество, а воображение – рецепция и впечатление, производимое каким-то чувством». Термин Гоголя «соображение» коррелируется со словом Исповедника «мышление», поскольку оба термина напрямую относятся к творчеству и интеллекту. А фраза «тем у меня верней выходило создание» подтверждает «воображение» как «впечатление, производимое каким-то чувством». Такой вывод ведь лежит на поверхности и бессмысленно обвинять его в натяжке. Углубляясь в конкретику, становится очевидным: писатель размышляет о *methode* своей работы. Он отталкивается от «натуры»,

¹ Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями // Он же. Полное собрание сочинений в одном томе. СПб., 1902. Ст. 1396. (Выделение жирным шрифтом мое. – В.К.)

² Гоголь Н.В. Авторская исповедь // Там же. Ст. 1205.

для чего и необходимо *со-ображение*. (Что уже синергия!) Автор «Мертвых душ» сам признавался: «...сведения эти мне, просто, нужны были, как нужны этюды с натуры художнику, который пишет картину своего собственного сочинения»¹. **Собственного сочинения!** Учитывая близкую дружбу писателя с Александром Ивановым, легко понять, чьи этюды здесь имелись в виду. Будет оплошностью пройти мимо: образ Иоанна Предтечи на картине «Явление Христа народу» возник на основе... женского портрета. Что, вне всяких сомнений, категорически невозможно при написании иконы. Чем и отличается мирское искусство от иконописи. Изографу противопоставлены «этюды с натуры». Он основывается, во-первых, на канонах, во-вторых, на умозрении первообраза, икону которого следует написать. Тем не менее Моторин почему-то категорически отказывает светскому писателю пользоваться умозрением, видя в этом магию. Любой художник прежде написания этюда с натуры должен решить (*вообразить* в своем уме!) с кого именно он хочет написать данный этюд, а уж потом (*сообразить*) перерабатывать (иногда радикально, как Иванов) этюдный образ в картинный, т.е. в композиционный. Как здесь обойтись без воображения? Воображение соображению не помеха. Равно и мышление воображению (при их верном соотношении) не камень преткновения. Ведь, по Паламе, воображение, суждение и мышление неразрывны. Но почему-то именно фантазии изографа наш филолог провозглашает позволительными в иконописи, отстаивая правомочность изображения Бога Отца.² Стоглав однозначно осуждает «самомышление» иконника, призывая к строгому соблюдению канонов. Без них икона мало того, что потеряет связь с литургией, т.е. потеряет сакральность, но еще и будет обречена стать извращенной светской картиной. Однако какие именно каноны сегодня существуют для светского писателя или живописца? Кто и когда их установил? Церковь требует лишь чистого ока и трезвенного ума. Тогда и во-ображение, пре-ображаясь, будет в

¹ Там же.

² Подробней см.: Моторин А.В. Образ Живоначальной Троицы и живописание видений в древнерусском искусстве. С. 115–145.

порядке. А порядок и есть правильная иерархия сил души, о которых писал преподобный Феодор Студит.

В станковом искусстве никто из художников полностью не игнорировал природу как натуру. Разве только абстракционисты, прилетевшие на Землю из созвездия Альфа Центавра. Да и те остаются в зоне восприимчивости цвета обычным человеком. Замещал ли Гоголь одной «натурой» художественный образ, его логос? Напечатано ведь черным по белому: «Я никогда не писал портрета, в смысле **простой копии**. Я создавал **портрет**». Чем убедительно занимался и художник Александр Иванов. Николай Васильевич не отказывался и не мог отказаться от *воображения*. Повторимся, как трезвенное воображение живому соображению не препона, так и активное мышление подконтрольному воображению не заслон, а руководство. Подтверждением чего является образ носа, сбежавшего от майора Ковалева. Не станут же настаивать некоторые филологи на своем уличном знакомстве с носом, отделившимся от человеческого лица и сделавшим головокружительную карьеру! В этом образе больше *соображения* или *воображения*? Есть и то и другое. Но, коль отбросить упрямство и придерживаться здравого смысла, больше – именно *воображения*. Потому что образ гротескный.

Нам ожидаемо скажут: исследователь, подобно следователю, должен опираться исключительно на подтвержденные факты. Отвечаем: во-первых, такой подход – позитивистский; во-вторых, на что бы ни опирался исследователь, он не имеет права навязывать мастерам искусства и литературы свои пусть даже самые умные теории (обвинения в сатанизме есть прямолинейный ультиматум); в-третьих, всю жизнь невозможно уместить в любую справку. Она в самую толстую книгу не поместится. Разве *настоящность жизни* – всего лишь документ, заверенный печатью, или холодная буква закона? Откуда такое чиновничье недоверие к жизни, к людям, в частности, к художнику и его творчеству? Или последний подозревается в преступлении и обязан документально обеспечить себе алиби? С каких пор филология стала криминалистикой?

После подобных обвинений начинаешь хорошо понимать вздыхающего поэта:

*Вымысел – не есть обман,
Замысел – ещё не точка.
Дайте дописать роман
До последнего листочка.*

Однако не ведая проблем, которые сегодня ставят филологи перед писателями, гений симптоматично признавался: «...едва ли есть высшее из наслаждений, как наслаждение *творить*»¹.

И вообще, противопоставлять позднего Гоголя, признававшего, что он уже более монах, чем писатель, раннему Гоголю с бурно искрившимся талантом – вещь, пожалуй, не очень продуктивная. Ну, достанет морализатор из портфеля цитату, неотразимую на его взгляд: «Способность вымысла и творчества есть слишком высокая способность и дается одним только всемирным гениям, которых появление слишком редко на земле; опасно и вступать на этот путь другому. Многие даже из первокласснейших талантов становились ниже себя, зашедши в область вымысла, но высоко возвышались даже и небольшие таланты, когда событиями собственной души своей были наведены на то, чтобы передавать одну чистую правду души»². И что доказывает эта цитата? Запрет на вымысел? Нет, гениям же не запрещается... Напротив, классик высоко ценит: «Способность вымысла и творчества есть слишком высокая способность». Что мы видим на примере самого Гоголя, создавшего фантастические повести. И он, действительно, не «становился ниже себя». Если гении произрастают на талантах других художников, тогда почему вымысел должен быть запрещен для последних? Впрочем, есть у Николая Васильевича и другие высказывания на сей счёт. Пенял же он В.А. Жуковскому: «Лень ума помешала ему сделаться пре-

¹ Там же. Ст. 1215. Курсив Гоголя. – В.К.

² Гоголь Н.В. О «Современнике». Письмо к П.А. Плетневу // Он же. Сочинения. Полное собрание в одном томе. СПб., 1902. Ст. 1513.

имущественно поэтом-изобретателем, – лень **выдумывать**, а не недостаток творчества»¹. Наш оппонент может, разумеется, спорить, что «выдумывать» и «вымышлять» – совсем разные понятия. Но это уже будет от слабости позиции, а не от ее силы. Большой академический словарь русского языка (БАС) так поясняет означенные термины: **выдумывать** – «создавать что в мыслях, и воображении, сочинять» (третье значение); **вымышлять** – «выдумывать, придумывать что-либо, сочинять; создавать воображением» (первое значение).² В данном случае образовалась дилемма: какие цитаты Гоголя надо считать «правильными», а какие – нет? Более того, допустим, прав Николай Васильевич (никто же его не судит!): да, в конце жизни, имея огромный литературный опыт, писатель пришел к абсолютному отрицанию какого-либо вымысла. Пусть будет так. И что в итоге? Сожжение рукописи второго тома поэмы «Мертвые души». Есть свидетельства, что автор все-таки пожалел о столь отчаянном поступке. Но сожжение рукописи – личное дело Гоголя. Или противники вымысла настоятельно призывают всех писателей к аутодафе своих книг? Костры из книг человечество уже видело... Что дальше?

Сами собой напрашиваются остроумные строки нашего современника: «Попытки стилизовать Гоголя под благостного, не понятого окружением святого от литературы, предлагая судить о писателе по проповедническим цитатам из “Выбранных мест”, заставляют вспомнить Фому Фомича Опискина, в уста которого столь знакомые пассажи вложил другой наш гений»³. Вразумит ли сказанное доктринеров, стилизующих классика? Хотелось бы верить, «верую, Господи! помоги моему неверию» (Мк. 9: 24).

Просим прощения за возможный перебор, но позволим себе еще один пример. Места он много не займет, но зато очень

¹ Гоголь Н.В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность // *Он же*. Избранные статьи. М., 1980. С. 166. (Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.)

² Словарь современного русского литературного языка. В 17 тт. Т. 2. М., 1951. Ст. 1023, 1118.

³ Харитонов М. Гоголь: реальность воображения // *Знамя*. М., 2009. №4.

нагляден и необходим. Не составило особого труда найти писателя, творчество которого вполне соответствует доктрине Моторина. Это М.М. Пришвин, с упоением рассказывавший о жизни природы во все времена года, об отдельных деревцах, веточках, муравьях, травках-муравках... Все было взято Михаилом Михайловичем с натуры, из жизни, исключалось «небывалое и ложное» – то есть формально соблюдено соответствие требованию нашего филолога. Подчеркнем важную подробность: писатель считал себя православным христианином. Но у него радикально расходится взгляд на творчество со взглядом Моторина. Приводим дневниковые записи Пришвина: «Никакой правды не бывает без выдумки, напротив! Выдумка спасает правду, для правды только существует выдумка. Правда без выдумки – как самолет без горючего. Правда лежит. Когда же нальют горючего, то правда летит, пересекая меридианы и полюса нашей планеты. <...> Правда – это общая совесть людей, а вымысел – это за что я стою, это новое, **небывалое**»¹. Здесь точку зрения Пришвина с точкой зрения Моторина зря и сравнивать, настолько всё очевидно. Чьему мнению мы должны доверять: большого русского писателя или «оригинального» филолога?

Вернемся к заждавшемуся нас кентавру. Его пример вовсе не единственный, который полностью опровергает ныне распространенные морализаторские заблуждения. Аналогичных опровержений можно перечислить довольно много. Достаточно обратиться к курсу истории древнерусской словесности², не го-

¹ Пришвин М.М. Дорога к другу. Дневники. Л., 1982. С. 75, 76. (Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.)

² Интерес к литературе «фантастического реализма» на Руси появился очень рано. И это понятно, учитывая наблюдение протоиерея Георгия Флоровского в отношении наших предков. Отец Георгий упрекал их в чрезмерной «душевности», или «поэтичности». Руководствуясь именно таким интересом, в конце XII века русичами был сделан полный перевод с византийского сборника «Мелисса» («Пчела»), сохранивший большую популярность до XVIII столетия. В данный сборник вошли короткие рассказы, наставления, изречения, цитаты мудрецов, поговорки и даже анекдоты, причем авторство многих цитат и изречений – явно вымышлено; таким образом, вымышлены и цитаты. Кроме того, следует назвать «Физиолог» –

вора о византийской, где сочиненных мотивов намного больше.¹ Странно к этому призывать литературоведа, но, увы, приходится.

Никто не спорит, что понятие художественной словесности в древности было своеобразным и не соответствовало современному, но, во-первых, оно было; во-вторых, и в старину, и сегодня «сочинять» — еще не обязательно «врать»: древнерусское «сочиняти» имело три значения:

1) приводить в порядок и излагать на письме произведение своего ума, излагать свои мысли словами или знаками, давая им надлежащую последовательность и форму (симтоматично же: в слове «сочинять» — корень «чин»); отсюда любой многотомник трудов философов, историков, политических деятелей, ученых-

еще один сборник — свод текстов о свойствах реальных и *легендарных* животных с толкованием их символики; история создания его тянется ко II–III векам. Даже былины, несмотря на название жанра, постоянно обрастали вариантами «выдумок», в чем легко убедиться, обратившись к академическим изданиям сборников былин. Мы привели примеры самых ранних сочинений, но с течением времени их список только удлиняется; к сожалению, нет возможности останавливаться на других памятниках подробно. Фантастические мотивы прорывались даже в жития святых. Именно по причине непомерного количества «фантастики» в житиях святого великомученика Георгия и святителя Николы Мирликийского католическая Церковь деканонизировала этих святых. И дело здесь не в западноевропейской принадлежности фолиантов с историями тех или иных угодников Божиих. Не намного лучше насчет этого была ситуация в Византии и на Руси. Достаточно почитать хотя бы «Девгениево деяние» (XI–XII вв.) или «Сказание об Индийском царстве» (XIII–XIV вв.).

¹ Вот только некоторые из них: стихи и поэмы диакона собора Святой Софии в Константинополе Георгия Писиды, самого значительного представителя светской поэзии на всем протяжении VII–IX вв.; басни Валерия Бабрия (II в.); центоны из стихов Гомера, сочиненные Евдокией-Афинаидой, супругой императора Феодосия II (V в.); эпиграммы, стихи любовного и мифологического содержания, под общим названием «Дафника» (из 9 книг) Агафия Миринейского, почитателя императора Юстиниана (VI в.); сб. новелл «Любовные письма» Аристенета (VI в.); эпиграммы Кассии (IX в.; да, той самой, которая создала много богослужебных текстов, вошедших потом в практику литургической жизни); «Алексиада» Анны Комнины (XI–XII вв.); «Повесть об Исминии и Исмине» Евматия Макреволита (XII в.); список можно продолжать и продолжать...

естественников и, наконец, писателей называется «Собранием сочинений» или просто «Сочинения»; это не означает ведь, что потомки специально собрали и издали своды вранья!

2) учинять, устанавливать; определять, назначать (здесь корень «чин» тоже имеет существенное значение, но добавляются мотивы ограничения – *о-предел-ять* – и проявления значения – *на-знач-ать*);

3) – самое подходящее для воителей против воображения – «выдумывать небылицы».¹

Тут нет ничего удивительного. Небылицы действительно выдумывались. А когда не выдумывались, например, сказки?² Имел место также целый жанр небывальщин... Надо лишь учитывать одну особенность Средневековья, которую заметил А.Я. Гуревич: «При изучении творений средневековой культуры следует не упускать из вида, что долгое время не осознавалось четкого различия между вымыслом и истиной. То, о чем повествовали писатели и поэты средних веков, по большей части принималось и ими самими и их читателями и слушателями за подлинные происшествия. Как известно, к эпосу категории выдумки и правды вообще неприменимы»³. Почему было именно таким восприятие жизни? Ведь не больными и не глупыми, не менее моральными, чем нынешние блюстители художеств, были же люди в ту эпоху, чтобы не отличать вымысел от правды. Ответ можно услышать в словах отца Иоанна Федорова: «Детям свойственна простота, непосредственность, особая реалистичность души. Мир фантазии и мир реальности зачастую не имеют четких границ. Осваивая окружающий мир, они тут же творят что-то новое, воспринимая свою фантазию ничуть не менее реально, чем

¹ См.: Словарь древнего славянского языка, составленный по Остромирову Евангелию / Сост. А.В. Старчевский. СПб., 1899. С. 785.

² Интересную деталь, ориентирующую нас в верном направлении, сообщает Пришвин: «Внутри сказки, все мы понимаем, таится правда, но если сказку сломаешь, как игрушку дети ломают, то правды не найдешь» (Пришвин М.М. Дорога к другу. Дневники. С. 76.).

³ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 33.

мир вокруг»¹. Вот это и есть принцип восприятия мира средневековым человеком. Такое по-детски здоровое отношение к жизни в известной степени остается свойственным ведь и человеку Новейшего времени. Иначе те же сказки читали бы исключительно одни дети. Но по логике противников фантазии, детям сказки противопоказаны: нельзя ведь травить детское сознание продуктами магического мышления. В результате получается примитивный обскурантизм, отталкивающий светски настроенных людей от Церкви.

А что же говорить об эпосе! Какой народ сегодня откажется от своего эпоса? Не найдется такого. Иначе это будет другой народ. Но в эпосе вымысел и истина вообще не различимы уже по самой природе жанра, а жанр обусловлен незамутненным, чистым восприятием народа своего бытия, мира, каждодневной реальности.

Интересную мысль озвучил писатель Василий Дворцов: «Язык созидает нацию, литература – общество, литература эпическая, мифотворящая – цивилизацию»².

Можно, конечно, любую литературу объявить «вне закона», подгоняя под схемы своих теорий, только будет ли подобная акция иметь отношение к науке?

Бытие культуры: некоторые экзистенциальные опасности



начнем с высказывания Шопенгауэра: «Мир есть мое представление: вот истина, которая имеет силу для каждого

¹ Федоров Иоанн, священник. Будьте как дети // <http://www.pravoslavie.ru/110476.html>

² Дворцов Василий. Реставрация смыслов. 3 – «язык /литература / писатель» // <https://www.youtube.com/watch?v=hQtul4lhyGc>.

живого и познающего существа, хотя только человек может возводить ее до рефлексивно-абстрактного сознания, и если он действительно это делает, то у него зарождается философский взгляд на вещи. Для него становится тогда ясным и несомненным, что он не знает ни солнца, ни земли, а знает только глаз, который видит солнце, руку, которая осязает землю; что окружающий мир существует лишь как представление, т.е. исключительно по отношению к другому, представляющему, каковым является сам человек... Итак, нет истины более несомненной, более независимой от всех других, менее нуждающейся в доказательстве, чем та, что все существующее для познания, т.е. весь этот мир, является только объектом по отношению к субъекту, созерцанием для созерцающего, короче говоря, представлением... Все, что принадлежит и может принадлежать миру, неизбежно отмечено печатью этой обусловленности субъектом и существует только для субъекта. Мир есть представление»¹.

Моралисты могут придаться к имени философа, «создателя философии пессимизма», что будет означать не анализ мысли, а навешивание идеологического ярлыка. Мы же предлагаем придерживаться другого правила: не *кто* сказал, а *что* сказал.

Так вот, если «мир является только объектом по отношению к субъекту, созерцанием для созерцающего, короче говоря, представлением» (а что мир есть объект по отношению к субъекту – это объективная истина), то произведение искусства тем более является представлением художника. А иначе чем? И что будет, если художник станет фотографически воспроизводить эмпирический мир лишь потому, что очередной морализатор запретил ему придумывать художественные образы? Вполне закономерно «Литературная энциклопедия терминов и понятий» (М., 2001. Ст. 616) называет главными «иконоборцами» второй половины XIX века натуралистов во главе с Э. Золя. Именно данное течение (особенно живописи) всегда пользовалось особой популярностью

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Он же. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1. / Перев. с нем. Ю.И. Айхенвальда. М., 1992. С. 54.

в морализаторской среде. Даже разный идеологический окрас отступал здесь на второй план.

Философ Б. Адрианов придерживается иной, более трезвенной точки зрения, считая: «...нельзя требовать от литературы, чтобы она “отображала” жизнь живых людей. Словесность (шире – культура) *сама по себе* есть выражение жизни нации»¹. Вполне созвучно высказыванию Гоголя.

Означенное явление (отрицание художественного образа), при разящем привкусе натурализма, нам представляется все-таки «продуктом» постмодернистского мышления, сколь противоречиво это бы ни звучало. Постмодернизм не давал обещания обраться только в либеральной части интеллигенции; он прекрасно себя чувствует и в консервативной, поскольку ему все равно откуда появляться на свет, ибо он рождается из недоверия к откровенности творческой жизни: все создаваемое художником постмодернист воспринимает симулякром, сменяющим в истории другой симулякр. Почему и допустимы либо ирония, либо скепсис, а чаще – то и другое одновременно. Отсюда нет никакого доверия не только к изобразительному искусству, но и к художественному слову.

Однако задумаемся: разве вменяемые современные писатели, работая над своими сочинениями, ставят перед собой цель создания именно лжи? При условии, конечно, что они все-таки здоровые, а не больные люди. Возможны, разумеется, провокации умышленных обманов и подлогов (даже в произведениях о святых), но не о них же речь. Клевета подлежит уголовному наказанию, а не философскому анализу. На ней не построить ничего существенного. «Вдохновение на ложь не откликается» (В. Медушевский).

Мы уже говорили, что этот средневековый принцип параллельного сосуществования вымысла и истины до сих пор благополучно живет и процветает. Потому существует специальный жанр произведений-предупреждений (об экологических катастрофах, об опасности утопических социальных экспериментов и пр.), жанры философской прозы, детектива, басни, поэмы и т.д. В

¹ Адрианов Борис. Заметки о сущности русского человека. С. 96–97.

конце концов, никто не отменял и познавательное изучение бытия средствами искусства, о чем заинтересованно писал И. Кант. А это означает интеллектуальный эксперимент, риск построения новой художественной реальности *с учетом законов искусства*, которые и предназначены для создания произведений. Морализатор-позитивист нам ожидаемо заявит: «Вот и изучайте жизнь, а не новую художественную реальность, вами выдуманную!». Отвечаем: во-первых, «новая реальность» есть в известной степени проекция жизненной реальности; они не идентичны, но взаимосвязаны (это следующая тема нашего анализа); во-вторых, «новая реальность» есть «черновик»; он для того и нужен, чтобы не допустить ошибок в «беловике» нашего бытия. Ведь в современных условиях художественное произведение подчас выступает в роли социального проекта будущего. Всякое государство, провозглашающее свою независимость и твердо придерживающееся ее, всегда заинтересовано в подобном проекте. Без него оно будет подчинено чужим парадигмам. Англосаксы несколько столетий тем и занимаются, что навязывают народам мира свои сценарии будущего. Интуиция художника, его синергичное творчество позволяют заранее показать как положительные, так и опасные тенденции развития общества. Это своего рода «репетиция», вероятное изложение предстоящей жизни, если мы хотим от нее созидательной новизны. Образ будущего спускается же не директивой сверху – пусть даже из самых высоких инстанций. Он создается энергией, волей, культурой того или иного этноса. Но не «коллективным бессознательным», а, напротив, сознательным чаянием народа. Политические элиты путем изо щренных обманов могут противодействовать и уже противодействуют подобным устремлением и проектам, но ради чего? Можно упрекать нас в конспирологии, «теории заговоров», предъявлять прочие набившие оскомину обвинения. Тем не менее в результате подобных действий и утвердится диктатура антихриста. Не прилетит же лжемессия из дальних галактик! Хотя кто может отрицать создание им именно такой иллюзии? Как бы там ни было, в исторической перспективе антихристовая диктатура все равно обречена на поражение. О чем свидетельствует и евангельская эсхато-

логия. А что делать сегодня? Без ясного представления и видения будущего любая страна обречена столкнуться с навязанными футуристическими моделями, совершенно чужеродными и враждебными, легитимизирующими демоническое содержание как в искусстве, так и в самой жизни. Значительная часть американской кинофантастики тому пример. Не оттого ли она пользуется особым успехом там, где уничтожены не только национальные кинематографии, но вообще какие-либо национальные программы развития? Никто не утверждает, что фантазии художников рождают исключительно богоугодные творения. Это было бы наивно или лукаво. Если придерживаться точности, – дело здесь не в фантазиях, а в художниках, в их духовности, в нравственном целеполагании воли.

Реальность жизни и реальность искусства: параллели и пересечения



ри рассуждении о специфике создания произведений следует подчеркнуть одну особенность. Она заключается в различении художественной правды и правды жизни. Да, они обе часто пересекаются, и, несомненно, должны быть Правдой. Тем не менее у каждой из них все-таки имеется своеобразие.¹ Без художественной правды, подкрепленной непосредственно упомянутыми законами искусства, зритель, читатель, слушатель не поверит произведениям, будь в них исключительно рафинированная правда жизни. Сколько в советские времена успели написать «производственных романов», по ним поставить столько же фильмов! Сюжеты брались прямо из жизни цехов,строек, предприятий, фабрик, конструкторских бюро... Мы не говорим уж об

¹ Ср.: «Оперная “правда” – правда условная, правда специфическая», – отмечал В.А. Лосский (Сб.: О музыке и музыкантах / Сост. Е.С. Райзе. Л., 1969. С. 54).

апофеозе публицистики во время «Перестройки». Кто их помнит сегодня? А вот фантастические повести Н.В. Гоголя будут читать всегда.

И не только Гоголя. Художественный образ для А. Тарковского «совершенно уникальное и неповторимое явление, в то время как жизненное явление может быть вполне банальным»¹. По факту, пирушки и пикники – тривиальное зрелище, а на полотнах импрессионистов они выглядят неким «праздником жизни» (не место здесь вдаваться в дискуссию о морали французской буржуазии второй половины XIX века, празднуя прожигавшей жизнь), хотя и о празднике зритель забывает, любясь великолепием самой живописи.

И здесь мы выходим на тему условности.

Тот же Тарковский предлагал различать естественные условности (определяющие специфику данного вида искусства); условности, отражающие разницу между реальной жизнью и реальностью (формой) искусства; мнимые, непринципиальные условности, оборачивающиеся штампами или безответственным фантазированием, что по причине недостатка бытия-в-себе приводит автора произведения к заимствованию художественных принципов у смежных искусств.

Всякая условность предполагает безусловность воображения. Одно без другого просто не существует.

Но всякая же условность предполагает понимание зрителем эстетического кода той или иной системы культуры, которой принадлежит произведение искусства. И прежде чем понимать, надо знать код. Необходима и мера условности. Иначе зрители могут покушаться на актера, исполнявшего роль Отелло, как это случилось некогда в Новом Орлеане. Там осознания условности явно не хватило.

Стоит ли говорить о стилистических поисках, а ведь они тоже определенно связаны с воображением. Борясь с последним, художник вынужден будет снова опираться на природный античный мимезис (банальное фотографическое подражание с опорой

¹ Тарковский Андрей Арсеньевич. Запечатленное время // <http://predanie.ru/lib/book/read/118119/>

на реальный образец), который был преображен христианством в ипостасный.¹ Деграция опять-таки в заурядный натурализм гарантирована. Вспоминается мысль Д. Рескина о том, что у зеркала не может быть идеи: оно передает без разбора все, что проходит мимо. Натурализм вынуждает «отказаться от воображения в пользу детерминированности литературного слова. Для натуралиста документальность и фактографичность связаны с таким личным опытом, переживанием, которые конкретны, заявляют о себе “прямо”, минуя в сознании все абстрактное»². В результате, обеспечена интеллектуальная примитивность. Н.М. Тарабукин закономерно провел параллель между натурализмом и атеизмом.³ Другого ничего не получится. К тому же, атеизм не означает отсутствие религии. Это религия, отрицающая реальность Бога.

К.С. Станиславский советовал: «Прежде всего критик должен быть поэтом и художником, чтобы судить одновременно о словесном произведении поэта и об образном творчестве артиста»⁴. Ведь одно дело подвергать критическому анализу произведения, а совсем другое их создавать. Взгляд на творческий процесс изнутри отрезвит многих.

Отчасти богоподобие человека и состоит в способности творить «вторую реальность» (каковыми являются прежде всего иконопись, потом музыка, живопись, скульптура, словесность, кино и другие виды искусства). Он создает в материале адекватный художественный язык общения, без чего «сообщимое» не сообщается.

¹ Автор исходит из определения ипостаси, данного VII Вселенским собором: «Ипостасью мы называем какую-либо разумную сущность с ее свойствами, – имя заимствовано от *ифестанэ* – стать подо что-либо, взять на себя что-либо» (Деяния Вселенских Соборов Т. 7. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1891. С. 231).

² Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 613.

³ Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999. С. 56.

⁴ Станиславский К.С. Об эстетическом воспитании народных масс // Сб.: Социология искусства. Хрестоматия / Отв. ред. В.С. Жидков, Т.А. Клявина. СПб., 2005. Гл. IV. §37.

Фантазия в специфике художественного образа



Вображение стоит рядом с уже известным мышлением, поскольку сама природа творчества неизбежно включает в себя фантазию как одну из сил души. Наступает именно ее очередь. Установить «государственную границу» между фантазией и обычной интуицией весьма проблематично. А «интуиция в искусстве, так же как и в религии, равнозначна убежденности, вере. Это состояние души, а не способ мышления»¹, – пояснял А. Тарковский. Но так ли с фантазией? Да, она – не способ мышления, а своего рода «поджигатель» ума.

Начинается мистический процесс: ум напрягается под воздействием фантазии, доходит до внутреннего чувства души; «включается» интуиция; забегая немного вперед, скажем: ум в соединении с фантазией и чувством приобретает способность выходить в тварную вечность – умозрительный мир – и, как результат, непостижимо рождается художественный образ. Образ же преодолевает и саму авторскую «мысль, которая оказывается ничтожной перед тем чувственно воспринимаемым образом мира, который является ему как откровение»². Откровение является не само по себе, а из сокровенности, иначе оно будет обыденностью и ничего не откроет. Без синергии подобное невозможно.

Необходимо сказать о характеристиках. Безудержная фантазия считается безответственностью, а фантазия без ума – болезнью. Фантазия же без чувства – это просто пепелище ума. В. Медушевский заметил: «Сознание диалогично – тем отличается от фантазии, мнения, придумки»³. Однако именно фантазии,

¹ Тарковский Андрей Арсеньевич. Запечатленное время // <http://predanie.ru/lib/book/84922/>

² Там же.

³ Медушевский Вячеслав. Выступление на научной конференции в Московской духовной академии «Евангельская тема в творчестве русских

мнения, придумки предоставляют сознанию «инструменты» для диалога. Это некие «конструкты» художественного языка. Иначе за счет чего сознание одного человека сможет открыть себя сознанию другого человека? За счет чувств? Возможно, но довольно ограничено. Через понятия? Разве фантазии, мнения, придумки находятся вне понятий? Трудно представить себе чье-либо мнение, игнорирующее понятия. К тому же, мнение сопряжено с речью. И коль она образная, то напрямую связана с фантазией.

Следует остановиться еще вот на чем. Одно дело, когда художественный образ рождается в умозрительном мире автора, и совсем другое – путь воплощения образа в материале. Поэтому творческий процесс делится на периоды:

- 1) таинственное зарождение образа;
- 2) первая фиксация его умозрением, осознание образа умом не без помощи чувства;
- 3) материализация, специфическое рождение образа в реальный мир.

Данный процесс весьма мистичен, ибо в точности не поддается описанию, хотя пробовали многие. Мы рискнули представить здесь лишь самый беглый набросок, больше напоминающий подобие приблизительного плана.

Понятно одно: если душа обращена к Богу, то в контексте синергии она наполнена молитвой и озарена светом Христа. Без включения фантазии в творческий процесс образность произведения обречена на унылую ходульность, а материал всегда будет одерживать победу над художником. Тогда и художественное мастерство не сможет совершенствоваться. А без мастерства нет совершенства языка сообщения.

Ален Безансон тонко заметил: «*Fantasia* это чувствительность к внутреннему миру, деятельно разрабатывающему схемы и фигуры, и эта чувствительность отличается от чувствительности к внешнему миру, пассивной и разделенной сообразно орга-

нам чувств»¹. Вот так окольными путями католики идут к нелюбимому ими Паламе. Хорошо, что идут...

Пять сил души, о которых говорил преподобный Феодор Студит, играют ключевую роль в любом творчестве человека, да и вообще в его жизнедеятельности. Если одну из них – именно фантазию – исключить из перечисленного состава сил, как за то ратуют противники фантазии, то неужели душа станет сильнее? А что произойдет с человеком? Он превратится в инвалида с тяжелой формой заболевания: уже с асинергией не мозжечка, а всего головного мозга. Понятно же, чем может кончиться подобная затея.

Более того, образоборцам придется признать несовершенство сотворения Богом человека, ибо одна из сил души оказалась лишней. А это – если не хула на Творца, то абсурд. Нет, средневековая мысль конструктивно включала все пять сил души в образ Божий, который был дарован человеку от сотворения.

Претензии отцов VII Вселенского собора к искусству состоят вовсе не в том, что кто-то из художников пользуется фантазией больше, а кто-то меньше; кто-то преисполнен национальным самосознанием и грекофильствует, а кто-то нет. Требования касаются лишь нравственной стороны произведений: «Итак, все низкие искусства, отвлекающие от цели заповедей Божиих, должны быть отвергаемы; но искусства иного рода, искусства полезные в жизни не носят на себе ничего непристойного и не презирались и не отвергались святыми отцами нашими. Так и искусство живописное; если им кто либо пользуется для изображения чего либо позорного, то оно должно быть презираемо и отвергаемо. Например, если бы кто либо стал представлять живописно образы блудодейственные, а также зрелища, кривлянья, конские скачки, или если бы что либо другое сродное с этим выражалось посредством этого искусства; то позорно было бы изобретение его»². А ведь все перечисленные сцены вполне жизненны, отнюдь не выдуманы. Но они попадают под запрет 100-го

¹ *Безансон Ален*. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М., 1999. С. 62.

² Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 222

правила Трулльского собора. И, напротив, Отцы называют «баснями» всякую ложь, приносимую в область веры, но ведь басня – самый моралистический жанр словесности.

Культура – это не шахматная доска с черными и белыми клетками и ограниченным набором шахматных фигур, приводимых в действие строго по установленным правилам игры; это сложный организм, откликающийся весьма по-разному на действительность и так же разнообразно ее воспроизводящий. Почему Отцы, отстаивавшие иконопочитание, и говорили положительно о воображении. Именно таков истинный свет Православия и в нем трезвый взгляд на творчество.

Новизна и творчество



Настоящая культура не что-то застывшее (застывшим бывает лишь труп, а жизнь – обычно динамический процесс с разной степенью интенсивности, действие с тем или иным результатом, следовательно, происходит осуществление того или иного проекта, замысла, идеи или, наоборот, идет разрушение всего перечисленного). Искусство, принадлежа бытию, постоянно реагирует на него, ведь живое и то, и другое. Что, судя по упомянутому 100-му правилу, может приводить к определенному регрессу, а может приобретать и обратный ход – к плодотворному развитию. Истинная культура на протяжении своей истории в любом случае не теряла присутствия красоты, добротолюбия, не сапрофильствовала (от греч. *σᾰπρός* – *гнилой*; в переносном значении *дурной, негодный*), а боролась с хаосом, копила потенциал качественного роста. Жажда оригинальности любыми, даже безнравственными средствами – не ее прерогатива.

Однако погоню за оригинальностью не стоит путать с желанием новизны в искусстве. Симптоматичен факт: даже Пикассо

предпочитал «находить», а не «искать». Тем не менее все-таки можно, наверное, согласиться с тем, что «в действительности вряд ли уже возможно искусство, которое не экспериментировало бы»¹. Вопрос один: ради чего? Данное высказывание будет более уместным в отношении светского искусства. Без новизны и риска воистину нет творчества. Это его условие. Потому «оно должно быть судимо Крестом». Хотя новизна и риск не могут претендовать на критерии качества произведения, в противном случае, и одержимый демонами художник может, сильно рискуя, находить много нового. Дар Божий у него ведь остался. Однако творчество невозможно без понимания того, что художник делает, без ощущения того нового, что дает изыскание лика красоты, множества оттенков добра, насущной, но часто трудноуловимой истины. Даже для Средневековья было ясно: Бог занят не тиражом тех или иных изделий. По своему заданию любое творчество предполагает нечто новое, а, значит, открытие неизвестного. В противном случае, человеческая деятельность называется производством. Обобщенно говоря, рост недоверия морализирующих ригористов к современной культуре отражает их страх именно перед обновлением бытия. «Страх темен велий нападе нань» (Быт. 15: 12). Потому, кроме запретительных мер, они не могут предложить ничего другого, при этом цитируя Мудреца: «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем. Бывает нечто, о чем говорят: “смотри, вот это новое”; но *это* было уже в веках, бывших прежде нас» (Еккл. 1: 9, 10). Однако здесь Экклезиаст говорит как раз о тщете человека, пытающегося жить лишь своим умом, о суете человека, пребывающего вне синергии с Богом. Морализаторская позиция свидетельствует вовсе не о силе, а о ее слабости. Это трусливое бегство не только от творчества, но и от свободы в Духе, без которой вообще нет человеческой деятельности. Что – в итоге – регресс и убавление бытия. Святые Отцы, напротив, приветствовали подобную смелость. «По моему рассуждению, примышление есть способность открывать неизвестное», – писал святитель Гри-

¹ Адорно Т.В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М., 2001. С. 58.

горий Нисский.¹ А неизвестность всегда страшит. Страх же у христианина должен быть лишь один – страх Божий. Любой другой страх – это трусость, и человек обязан подавлять ее, ибо тогда неоткуда будет взяться той же правде. В состоянии раболепия, вызванного трусостью, ее сказать невозможно. А без правды нет ни истины, ни достоинства человека, при всем старании выдать свое малодушие за смирение. Унижается здесь только Христос в человеке. Благодатная синергия уступает место безблагодатной – дивергенции. Происходит отрыв от Бога.

Новизна не может быть познана без восприятия различий – без диафоры. Чтобы открыть *новое*, необходимо его отличать от *старого*. Значит, надо хорошо знать, а, следовательно, ценить *старое*. Иначе непременно последуют призывы сбросить его с «корабля современности». Само по себе *старое* ничем не «виновато» перед *новым*. Декалог Моисея на сегодняшний день *стар*, но он остается действенным и не отменимым. То же можно сказать о заповедях блаженства, произнесенных Спасителем в Нагорной проповеди. Этимология определения «старый» говорит о нем как о феномене онтологически основательном и бытийно важном: «Общеславянское слово индоевропейской природы (в древнеиндийском находим *sthira* – “крепкий”), восходит к той же основе, что и глагол *стать*, буквально означает “ставший”»². Но «стать» в положительном смысле невозможно без воли на то Творца. И если нечто вызвано к бытию, чтобы оно могло *стать*, то ему не избежать роли *нового*. То есть *старое* и *новое* – две стороны одной медали, две стороны жизни. Очевидная истина: любое *старое* некогда было *новым*, и *новое* диалектически неизбежно станет *старым*. Вне *жизни* нет ни того, ни другого. Ибо и этимология *нового* восходит к «ныне»³, то есть к *здесь-теперь*. А

¹ Григорий Нисский, святитель. Опровержение Евномия // Он же. Догматические сочинения. Т. 2. Краснодар, 2006. С. 337.

² Крылов Г.А. Этимологический словарь русского языка. СПб., 2005. С. 375.

³ Преображенский А. Этимологический словарь русского языка. В 3 тт. Т. 1. М., 1910–1914. С. 609.

жизнь (в ракурсе христианского миропонимания) не мыслима вне **Бога**. Ведь Он не только Жизнь, но и ее Податель – **Творец**.

Поэтому Сам Бог есть всегда неизменный и всегда новый.¹ Неизменный – по сущности, новый – по проявлениям. «Се, творю все новое» (Откр. 21: 5). Он даже Свой Завет обновил. Причем идея обновления пронизывает оба Завета: от принесения Богу начатков урожая (Втор. 26: 1–11) до «Ей, гряди, Господи Иисусе!» (Откр. 22: 20). Премудрость Божия «все обновляет» (Прем. 7: 27). В аспекте эсхатологии будущее человечества ждет Новый Иерусалим, новое небо и новая земля. Но останется ли у человека желание новизны по ту сторону бытия? О том прямо нигде и никем вроде бы не говорится. Но если лицезреть Самого Христа, то какие еще могут быть желания? А если сидеть во тьме ада, то жажда новизны как надежда на лучшее резко возрастает. К. Фрумкин предполагает: «...ад как источник более сильных новых впечатлений может оказаться даже более привлекатель-

¹ Словарь библейского богословия объясняет: «Человек и земля ветшают, как одежда (Сир 14: 18; Ис 50: 9; 51: 6), но в Боге нет ничего стареющего, все – ново» (Словарь библейского богословия. Третье издание. Киев; М., 1998. Ст. 677). Исходя из этих фраз, надо понимать, ново не потому, что вечно обновляемо, а потому, что в своей новизне онтологически константно. Однако в аспекте православной догматики может ли быть простая, непроницаемая сущность Бога определяться предикатами, свойствами сущности тварной? Ведь в указанном Словаре говорится: «Идея новизны выражается по греч. двумя разными терминами: νέος – новый во времени, новый, молодой (отсюда: незрелый); χαίνός – новый в своей сущности, следовательно по качеству лучший» (Там же). Орфографически ошибочный термин «χαίνός» авторы Словаря применяют в отношении сущностной новизны Бога. Не находится ли абсолютно непознаваемая сущность Бога за пределами таких понятий, как «новый» и «новизна»? На наш взгляд, эти понятия будет точнее применять по отношению к теофании. Кстати, верное написание слова встречаем у С.С. Аверинцева: не χαίνός, а καίνός, которое Сергей Сергеевич считает нейтральным в оценочном отношении; данное слово потенциально может иметь оттенок похвалы: «новое» как свежее и подающее надежды (См.: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 279).

ным»¹. Привлекательным для кого? Для того, кто там еще не сидит? А кто уже сидит, тому вряд ли нужна такая привлекательность, он ее познал полной мерой.

Вернемся на землю.

Константность однажды найденного характерна больше всего для церковного искусства. И это понятно. Ибо константна литургия, ради которой и существует иконопись в храме. Тем не менее иконограф, пребывая в Духе Святом, не мог творить «старое». Он и не творил ничего «старого». Незачем. В том средневековом наследии, которое известно на сегодняшний день, нет двух абсолютно одинаковых икон на один сюжет. Понятие «копия» в России появляется лишь в XVIII веке при Петре I. Раньше – на Руси – в нем (в понятии) не было необходимости, прежде всего по мировоззренческим причинам. Ибо иконограф, принадлежа Церкви – Телу Христову, уже на земле оказывается в «новой онтологической реальности: новая тварь, новый человек, “новый мир, новый рай”»². Поэтому, даже подражая, он неминуемо творит новое. Что обесмысливается при дотошном копировании. Канон удерживал иконописца лишь от пестрого многообразия композиций, однако иконописец оставался в Духе совершенно свободным. Его подражание прославленным образцам было не тривиальным, обусловленным только чем-то внешним, поверхностным; оно поднималось из глубины души, имело главную цель – жизнь в Боге. Тогда внутренний человек молился, а внешний – преобразовывал эту молитву в творчество. Что никак не следует считать раздвоением личности. Напротив, жизнь в Боге придает особую цельность человеку любой профессии.

Если фактор новизны неотъемлем от творческого процесса, то, значит, присущ и синергии. Искусство ведь призвано обогащать человека, делать его чище и лучше, а, значит, обновлять, восполнять недостаточность обыденности, открывать новые горизонты смыслов, к которым могло бы продвигаться общество,

¹ Фрумкин Константин. К философии новизны // <https://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/k-filosofii-novizny>.

² Афанасий (Евтич), иеромонах. Экклесиология апостола Павла / Перев. с серб. Светланы Луганской. М., 2006. С. 144.

чтобы в постоянно меняющихся условиях стать совершенней. Искусство может быть и рутинным, переставая быть информативным; оно даже приветствуется людьми с консервативным мышлением, людьми, встречающими всякое новое крайне враждебно. П.К. Энгельмейер особенно подчеркивал эту вражду медицинским термином «мизонеизм» (от греч. *μισὼ* *ненавидеть* и *νέος* *новый*). Но Петр Климентьевич считал, что «рутина и творчество не враги, а сотрудники и взаимно дополняют друг друга, как черное и белое, как выпуклое и вогнутое, как день и ночь».¹ Частично мы уже рассуждали на данную тему. Не секрет: искусство действительно таит в себе и опасность, если станет подменять истинные ценности на ложные. Х. Ортега-и-Гасет остроумно заметил: слово «автор» этимологически происходит от «*auctor*» — *полководец*, завоевавший новые территории. *От трезвения* людей зависит, стоит ли им становиться под руку того или иного военачальника. Но без искусного полководца невозможна победа. Поэтому вопрос выбора средств для ее достижения далеко не праздный.

У любого художника неизбежно возникает дилемма между миметическим *подражанием* природе и данной человеку от Бога способностью *творить* новое. Момент интересный. На наш взгляд, *подражание* здесь означает лишь рабскую привязанность к поврежденной грехом природе, прежде всего от недостатка свободы духа в себе. Увы, иногда приходится видеть настоящий пасквиль на замысел Творца, причем реализовано такое произведение вполне традиционными средствами искусства. Сама же традиция, кстати, если не развивается, то рано или поздно умирает. Таков закон диалектики.

Что в нашем мире существует без обновления и новизны? *Сотворение* нового явно, а иной раз подспудно оборачивается преображением «ветхого», по меньшей мере, его преодолением. Это действование и выход к упомянутым новым горизонтам. Жюль Бретон спрашивал себя: «Полагать, что можно творить — не гордыня ли это?»². Мы возьмем на себя смелость утверждать:

¹ Энгельмейер П.К. Теория творчества. С. 15.

² Breton J. La vie d'un artiste: Art et nature. 2 éd. Paris, 1890. P. 281.

нет, не гордыня, а изначальное призвание. Способность к творчеству обусловлена наличием у человека образа Божия. Человек не только может, но и обязан творить. Вместе с Богом. Почему настоящее творчество и несет на себе Божественные блески совершенства. И как свет делает зрение более острым, так и синергия проявляет намного ярче личность художника. П. Неллас отмечал, что человек наделен творческими способностями, как сотворенный по образу Логоса-Творца, и приводил слова Климента Александрийского: «Человек становится образом Божиим в том, что соработничает с Ним в воссоздании самого себя»¹.

Ханс Арп тоже задавал вопросы, подобные вопросу Бретона и сумел себе же ответить: «Производящее плод дерево не пытается уподобить его чему-то другому; в случае с искусством также нет причин для того, чтобы бессмысленно уподоблять произведение чему-либо иному вместо того, чтобы обрести собственную автономную форму»². Но как обрести? Мы видели, на Западе обычно такая проблема решалась с опорой на самость художника (*самость* в православном понимании). От чего именно форма должна стать автономной? От истины, от жизни, от идеи? А если это будет красота как доброта? Бог Аристотелем мыслился в качестве формы форм и перводвигателя.

При всей несомненной заинтересованности смыслом творчества, и Бретон, и Арп высказывают типично западную точку зрения, причем на светское искусство.

¹ Неллас Панайотис. Образ Божий. М., 2011. С 24. Простим раннехристианскому автору неточность во фразе «Человек становится образом Божиим». В любом учебнике догматического богословия мы прочтем, что образ Божий присвоен человеку изначальное еще при сотворении Адама. Феномен становления присущ подобию Божию, а не образу. Без образа Божия нет человека как такового. Образ подчас зачернен до цвета сажи, и тогда ради любви к Создателю и ради своего спасения людям предстоит высветлять в себе образ Божий. Но если человеку только предстоит стать образом Божиим, то, следовательно, было некое время, когда данный образ отсутствовал в человеке, чего по учению Церкви не может быть принципиально.

² Arp Jean (Hans). On my Way: Poetry and Essays. 1912–1947. New York, 1948. P. 51.

Стремление к нововведениям в духовной жизни доводило, разумеется, до беды, и это отнюдь не норма церковного универсума, покоящегося на Предании и Традиции. Православная Церковь на протяжении истории нововведения всячески отвергает и осуждает. Они не столько новизна, сколько кривизна. Апостол предупреждал: «Но если бы даже мы или Ангел с неба стал благовествовать вам не то, что мы благовествовали вам, да будет анафема» (Гал. 1: 8). Императорское обращение к VII Вселенскому собору требовало «отсечь всякую новизну и всякое новшество». Надо помнить, что речь шла об иконоборцах, как раз об их новизне как кривизне, поэтому требовалось возвращение к нормальной каноничной жизни Церкви. Но *вне догматики* может ли Церковь оградить себя от всего нового? Разве церковная жизнь II, VIII, XII, XVI и XX веков абсолютно одна и та же? Нет. Неизменными оставались догматы и отдельные принципиальные каноны, а другие менее значимые каноны менялись. Рождались новые литургические песнопения, отдельные обряды, правила и т.д. Сама эволюция от алтарной преграды к иконостасу подтверждает сказанное. До XVI столетия включительно южная апсида храма на Руси именовалась кутейником, а сегодня называется диаконником (от греч. *διακονικόν*), но дело не столько в названии, сколько в изменении богослужебной функции южной абсиды. Без тяги к новизне христиане до сих пор повторяли бы лишь одну молитву «Отче наш», данную еще Христом. Они отчетливо понимали: Всеведущий Бог и без слов знает, *что* у человека на уме и в душе, когда молящийся подходит к иконе. Тем не менее святыми Отцами написано даже несколько литургий.

Конечно, к новизне христианин тянулся не из желания пощекотать нервы, не из любопытства, диктующего постоянный поиск нового, на деле отвлекающего от всего найденного (о чем Хайдеггер размышлял в трактате «Бытие и время») и часто приводящего к ереси, но с целью совершенствования себя в Боге.

Разумеется, совершенным Бог сотворил человека изначально, да человек сам разрушил свое совершенство.

«Силы души» и творческий процесс



Святые Отцы писали о трихотомии человека «дух – душа – тело». В ней присутствует своя иерархия в качестве софийной задумки Бога о человеке: дух подчиняет себе душу, а душа – тело. Наоборот быть не должно. Иначе человек грешит. Он и грешит после грехопадения, а эта иерархия чаще всего обращается в свою противоположность и превращается в «фабрику» различного греха – от малого до смертного, вопиющего к небу.

Среди тех пяти сил души, о которых говорил Феодор Студит, обнаруживается тоже своя иерархия, которая в правильном соотношении как раз и отвечает *благодатной* синергии: фантазия, при всей ее важности, явно не равноценна уму, ибо через «изменение ума» (греч. μετανοια),¹ то есть через обращение к Богу и начало переформатирования (тем более при теозисе, преображении) разума возрастают остальные силы души; без *чувства* нет нравственности, да и вообще без *чувства* нет никакого *восприятия*, сам ум действует посредством *чувств*, как учил святитель Григорий Нисский; много позже и Кант добавит, что структура опыта задается категориями рассудка и априорными формами чувственности (Прологомены, § 17); получается, что у *фантазии* место явно не из первых. Но оно и не презренно, коль речь идет *не* о молитвенной практике. А если ум все больше и чаще начинает «заигрывать» с фантазией, то нарушается названная иерархия; чувство приходит в большую активность, чем умное начало, слабым становится понимание, снижается аксиологический критерий (по М.М. Бахтину, безоценочное понимание невозможно), воззрение на мир превращается в магическое, значит,

¹ Вспомним логику Г. Фреге: мысль есть суждение. Но может ли быть мысль иерархически выше ума, ее породившего? А если эта мысль от Бога?

и суждение (если оно даже мысль) не адекватно реальности. Единство сил вроде бы не утрачивается, но происходит их очередной перекосяк. Такая энтелехия (как целеустремленное начало) приводит к потере очень важного фактора для верующего и несуществующего для атеистического сознания¹ – к утрате «различения духов», а к этому различению призывал своих учеников и всех христиан апостол Иоанн Богослов. Это есть не только основной аскетический критерий, но, на наш взгляд, в достаточной мере и аксиологический. При нравственной оценке культуры из чего же еще исходить христианину? Не забывая, что античность и средние века не знали аксиологии в чистом виде. Разумеется, не было науки о ценностях, но были сами ценности, те или иные оценки и их элементарная шкала. «Различение духов» сегодня в мире часто теряется по той причине, что ум, понимание и суждение оказались не на своих иерархически изначальных местах. В результате, художник не может войти в синергию с Богом. Плотское берет верх.

Данное обстоятельство сказывалось уже в XVII столетии. «А все то писано по плотскому умыслу, понеже сами еретицы возлюбиха толстоту плотскую и опровергоша долу горняя»², – возмущался протопоп Аввакум от «новомодной» иконописи. Система средневековой христианской этики требует от личности художника возникновения необходимости, а потом и самой реализации в себе формулы апостола Павла: «Все вы, во Христа кре-

¹ Приведем любопытное мнение А. Мейера о термине ἄθεοι. Он говорил, что «классическая филология знает три значения этого слова: 1) атеисты, т.е. отрицающие истину бытия Божия; 2) люди безбожные (в значении крайней степени нечестия) и 3) люди, лишенные помощи и покровительства Божия» (цит. по: *Беляев А., профессор. О безбожии и антихристе. Т. 1. СПб., 1898. С. 26*). Кстати, крайним «реакционером» здесь можно назвать представителя афинской демократии Платона. В «Законах» он пристальное внимание уделяет борьбе с атеизмом: по плану философа, безбожники должны быть подвергнуты одиночному заключению, причем на длительный срок, а тех из них, кто не раскается, надлежит лишать жизни через казнь.

² *Аввакум, протопоп. Об иконном писании // Пустозерская проза. М., 1989. С. 102.*

стившиеся, во Христа облеклись» (Гал. 3: 27). В данной перспективе у человека и появляется тот эйзенштейновский «форшлаг»¹ к творчеству, то хотение изнутри, которого, надо полагать, от него ждет Бог и которое есть хотение Бога. И только на такой основе был возможен дальнейший творческий процесс древнего художника, считавшегося православным.

Именно наличием *благодатной* синергии в византийской и древнерусской культурах объяснимо обилие жанров, как в словесности, так и в изобразительном искусстве, ибо всякие произвольные ограничения оказались бы просто бессмысленными. Духовная и светская власти отчетливо понимали, что не наличием и отсутствием тех или иных жанров демонизируется сознание. Реалии XX–XXI веков доказали: инфернальными по своей сути могут быть дневники и очерки, репортажи и портреты, натюрморты и зарисовки...

Но к идеальной норма творчества приближалась лишь в результате синергии художника с Богом. Канон *отчасти* ради такой синергии и существовал: при всей свободе в Духе, требовалось от иконописца и смирение.

По тому же Григорию Нисскому и по Максиму Исповеднику, благодать, преображающая душу и тело, прекращает все умственные и чувственные природные действия. Не потому ли, по наблюдению Л.С. Выготского, в состоянии крайне радости или горя художник теряет способность к работе?

В любви рождается новая реальность: «Уже не я живу, но живет во мне Христос» (Гал. 2: 20). Становится весьма важным план Божий относительно человека. Если Сын во Отце пребывает по природе, то человек не может по природе пребывать в Боге. Как мы знаем, он создан по образу Божию, который в той или иной степени зачерняется грехом. И просветлившие в себе образ Господа достойны признания Христа: «Я в вас, а вы во Мне» (Ин 14: 20). Что не нарушает диафоры между Богом и человеком.

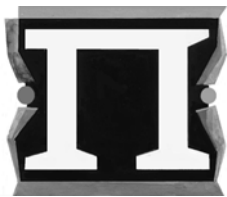
¹ Этим морским термином С.М. Эйзенштейн в своих трудах часто обозначал понятие «путь к...», хотя настоящее значение слова означает: «веревка для натягивания переднего паруса».

Она никуда не девается и в случае теозиса человека, но и не является препятствием для единства с Богом в синергии.

Впрочем, синергия еще не есть непременно осуществление теозиса. Человек, причастившийся Святых Даров, получает доступ к благодати, что поддерживает его духовные силы, но причастие – не гарантия обоживания причастника. Тем более синергия не гарантирует чудес теозиса, но она открывает к обоживанию доступ и способна поддерживать здоровым духовно-творческий потенциал художника. То, что на языке аскетики называлось «прелестью», становилось невозможным, при условии истинной, а не мнимой синергии.

Тем не менее это и не состояние олимпийских богов. Ибо благодать нельзя присвоить, хотя бы по той причине, что христианство не знает человеческой благодати. Что мы уже поняли из слов Василия Великого о воздействии благодати Святого Духа. Христовы угодники с духовных вершин до самой кончины возносили покаянный 50 псалом: «Боже, очисти мя грешного, яко николиже сотворих благое пред Тобою». А гений А.С. Пушкина призывал: «Веленью Божию, о муза, будь послушна»¹. Мог ли Бог проигнорировать этот призыв?

Талант и синергия



ри всем том, не стоит быть наивным, воспринимая *благодатную* синергию в качестве гарантии получения гениальных произведений. Иначе, пусть и подсознательно, но вполне реально в данном случае таится угроза своеобразного «протестантизма»: если художник соработает Богу, то и Бог обязан поработать на художника. В итоге мы будем иметь юридиче-

¹ Пушкин А.С. Я памятник себе воздвиг нерукотворный // Он же. Сочинения / Ред. Б. Томашевский. Л., 1938. С. 438.

ский договор о сотрудничестве. *Благодатная* синергия тогда, безусловно, невозможна. Ибо здесь просматривается определенное переложение ответственности за плоды творчества на Бога: силы не равны – Он главный – Ему и отвечать¹.

Для создания произведения гениальным, помимо труда, то есть указанного соработничества, необходим еще и огромный талант, который художник получает от своего рождения (*до* действия *благодатной* синергии, но талант – подобие «кредита» для будущего со-творчества Бога и человека). И этот «займ» свыше следует постоянно совершенствовать и наращивать в том же труде. А после смерти, согласно Евангелию, как за всякий выданный кредит, за него предстоит отчитаться².

¹ Ср. с известным высказыванием Андре Жида, вторящим Э. Ренану: «Чтобы иметь возможность свободно мыслить, надо иметь гарантию, что написанное не будет иметь последствий» (*Gide A. Chroniques de l'ermitage // Oeuvres complètes. Paris, 1933. P. 385*). Чем такая позиция оборачивается для общества, нам в современной России сегодня хорошо известно. Роль художника этот властитель французских умов понимал весьма типично для Запада: «Только после трапезы на сцену вызывают художника. Его функция – не насыщать, но опьянять» (*Gide A. Chroniques de l'ermitage. P. 387*).

² Г.П. Цыганенко в своем «Этимологическом словаре русского языка» утверждает с чисто материалистических позиций: «Деятельность гения обуславливается не озарением свыше, а социально-исторически» (Киев, 1989. С. 79). В таком случае, следует полагать, что должны существовать некие благоприятные социально-исторические условия, при которых наступает эпоха преимущественно гениев, и, напротив, должны быть довольно бездарные эпохи, когда невозможно найти даже одного гения. Кто возьмет на себя смелость определить временные рамки этих эпох? Что это за эпохи? Другой взгляд на гения высказывает известный культуролог Ю.С. Степанов: «Мы определим его так: внутреннее “Я” человека, его внутренний облик, столь же неповторимый, как и внешний, но причастный не материальному и социальному миру, а миру духовному, божественной сущности, Богу. И слово гений берется здесь не в его новом значении – “гениально одаренный человек”, а в его более старом, теперь уже ускользающем значении “лучшей, божественной части внутреннего “Я”» (*Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997. С. 581–582*). Надо заметить, талант нельзя считать таким же врожденным свойством души, как, например, чувство. Не случайно ведь сложилась низовая поговорка

«Природа на детях гениев отдыхает» (ее справедливость обсуждать не будем). Ясно одно: подобно имуществу, талант по наследству не передается, сколько бы Френсис Гальтон в том ни убеждал. Даже по его собственным подсчетам процент наследования таланта, как правило, колеблется около 50. Со стороны науки, результат не о чем. Половина наполовину. Что он доказывает? Это, скорее, в большинстве случаев просто развитие навыков за счет соответствующего воспитания и влияние социальной репутации. По другим же подсчетам получается еще меньше. (Подробнее см.: *Болотов В.В.* На чем основывается учение о наследственности таланта? Френсис Гальтон. Наследственность таланта, ее законы и последствия // *Он же.* Собрание церковно-исторических трудов. Т. I. М., 1999. С. 452–491). Не передаются по наследству и перечисленные Студитом пять сил души. Тем не менее они норма человеческой природы. Но можно ли талант считать такой нормой? Пожалуй, он будет качеством каждой из этих пяти сил. Это именно дар душе, личности, а не еще одна ее сила, шестая по счету. Усилим души талант совершенствуется и, если действительно станет необходимым, приумножается Богом, но он не может противостать силам души, ибо, по словам апостола Павла, он дар Духа Святого. А силы души – человеческой волей могут между собой диссонировать. Однако в *благодатной* синергии силы души и талант пребывают в согласии, в неизменном божественном единстве. Более того, талант – в своей философской глубине – неопишем так же, как дух художника. Повторимся, дар Божий есть дар Духа Святого, и первый проявляется вторым. Проявляется он каждый раз по-разному, а ухватить его нельзя, ибо неуловим. И судим мы о таланте фактически по результату его проявления – по тому или иному произведению, сам же талант остается, по сути дела, трансцендентен.

Несколько упрощенное понимание гениальности мы находим у священника Михаила Труханова: «Одухотворенность есть гениальность» (*Труханов Михаил, священник.* Православный взгляд на творчество. М., 1997. С. 71). Поскольку речь идет все-таки о людях искусства, то не стоит святых, стяжавших свою святость стоянием перед Абсолютной Реальностью, сравнивать с художниками, стоящими перед умозрительной реальностью. «Одухотворенными» бывают и многие священники, публикующие стихи в многочисленных епархиальных изданиях, но почему-то среди этих церковных поэтов не встречаются гении. На удивление беспомощна и мысль А.А. Тарковского: «Сейчас человечество может спасти только гений – не пророк, нет! – а гений, который сформулирует новый нравственный идеал. Но где он, этот Мессия?» (*Тарковский А.А.* Мартиролог). Этот «мессия» называется «антихрист», и не стоит его закликать, он – на пороге.

Касаясь данной темы, необходимо упомянуть весьма содержательную дискуссию, названную в печати «О даре», которая прошла в свое время между знаменитыми французскими философами Ж. Деррида и Ж.-Л. Марионом.¹ Еще до этого события Деррида оговаривал условие: «При даре, если таковой имеет место, даруемое дара (то, что дарят, то, что дано, дар как подаренная вещь или как акт дарования) не должен вернуться к дарителю... Чтобы дар имел место, необходимо, чтобы не имела места взаимность, возврат, обмен, отдаривание, долг... [Дар] аннулируется всякий раз, когда имеет место воздаяние, или отдаривание»². И это важное замечание. Оно объясняет то, что изначальный дар, полученный ангелами, остался не востребованным назад даже у тех из них, которые отпали от Бога. Иначе можно ли было бы полученное назвать *даром*? Но как вписывается в такую парадигму отчет человека на Суде за полученные дары и таланты? Ведь отчет и есть своего рода *воз-даяние*. Нет, Бог ничего не возвращает Себе. Он – полнота всего, Он абсолютно самодостаточен. Согласно Евангельской притче о талантах, Бог перераспределяет выданные людям таланты, но не возвращает их Себе. Зачем Богу какие-то таланты, если Он – Само Совершенство? Речь здесь правильней вести об *ответственности* одаренного, а не о возвращении полученного Дарителю. Ведь ответственность подразумевает и *благодарность*. Значит, *долг* не теряет актуальности, но не со стороны Дарителя. Кому и чем Он обязан? Ничем и никому. Получивший же дар тоже вроде бы не обязан благодарить, ибо ничего не просил, все получил даром. Однако неблагодарен хам и враждебные сущности, восставшие против Бога. Может ли быть неблагодарным христианин, любящий Бога? Может – по забывчивости, если, предаваясь мечтам, теряет средоточие ума на Творце. Для того и существует синергия, чтобы всегда оставаться умом и сердцем со своим Создателем. Третий род поклонения, о

¹ См.: О Даре / перев. с англ. Владимира Рокитянского под научной ред. Анны Ямпольской // Логос. М., 2011. № 3 (82). С. 144–171.

² *Derrida J. Donner le temps. 1. La fausse monnaie. Paris, 1991. P. 18, 24, 25.*

котором писал Иоанн Дамаскин, и есть благодарение Бога за Его благодеяния.

Говоря о проблеме дара в обычной жизни, обнаруживается несколько угроз:

- 1) обладатель дара Божьего может не осознавать свой талант как дар, считая его даже своей заслугой (заработал непосильным трудом!); тогда и случается «прелесть»: дар начинает затмевать Дарителя в глазах самого обладателя; *о благодатной синергии не может быть речи;*
- 2) дар Божий воспринимается обществом как фетиш, а человек, обладающий даром, как идол; поп-культура явила пошлые, но весьма наглядные примеры, причем даже в тех случаях, когда талант оказался очередным симулякром; *пример дивергенции – безблагодатной синергии;*
- 3) закопавший свой талант в землю осознал его не как дар, а как обузу, от которой лучше поскорей избавиться, иначе может быть хуже; типичная модель поведения трусливого человека, не привыкшего к риску, в том числе и в искусстве; безумие его состоит в том, что земля – не сейф, а сама имеет предназначение приносить дары людям; *такой человек не знает и не хочет знать синергии;*
- 4) обладатель дара не осознает дар в качестве святыни и, напротив, беспечно растрчивает его по пустякам или ради наживы; подобная беспечность приводит обладателя к выгоранию таланта, к глубокому разочарованию, к убеждению неправильности выбора, ошибочности пути; *синергия возможна в тех случаях, когда обладатель занимается действительно нужным делом;*
- 5) обладатель дара осознает его даром инфернальных сил; по мнению обладателя, дар проявляется тем сильнее, чем больше позволяет себе обладатель отступать от заповедей Бога; *пример самой темной безблагодатной синергии.*

Необходимо сказать о наличии некой «классификации» даров Бога. На нижней ступени стоит *задаток*. Термин придуман не нами и вызывает сомнения, ибо имеет экономический отте-

нок, что уже противоречит всему вышесказанному. Тем не менее задаток представляет собой только возможность появления *способности*. Перерастание задатка в способность обусловлено и даром Божиим, и наличием необходимой среды для деятельности человека. *Способность* – желание и умение открывать нечто новое. *Дар* – то, что получено от Бога. В этом контексте говорят об одаренности, даровитости или бездарности. Что касается формулировки *таланта*, то в науке исчерпывающего определения нет до сих пор. Выражения типа «талант – просто творческая способность» ни о чем не говорят. Но именно *талант* готовит почву, на которой вырастает *гений*. В свою очередь, талант произрастает на достижениях *гения*. А вот *гений*, как раз вопреки борцам с художественным образом, и создает то, чего никогда не было, т.е. *небывалое*. Первым гением, наверное, можно назвать Адама. Нарекая «имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым» (Быт. 2: 19) Адам и придумывал в словотворчестве небывалое.

В синергии художник умножает талант у-малением собственного *Я* и само-забвенным трудом. А гений – в синергии осуществляет свою деятельность для умножения самой жизни.

Сразу надо отмести прочь связь таланта и гения с психическими отклонениями. Здесь нам в пику могут возвести этажи примеров, но они ничего не подтверждают; скорее, напротив, говорят об обратном. Талант, а тем более гений – дар Божий, а не наказание. Кто-то не согласен и приводит в пример Ван Гога? Поговорим чуть ниже. Но понимание таланта как дара Божьего убедительно доказали своей деятельностью святые иконописцы.

Обращает на себя внимание давняя тенденция у «ревнителей» – судить о художнике и его таланте не по результатам творчества, т.е. по картинам, музыкальным, литературным, театральным произведениям, по фильмам и исполнительскому мастерству, а по расковыранным язвам в биографии мастера. Кто из нас без греха и без «язв»? Православие отвергает принцип непогрешимости, закрепленный за кем-либо или чем-либо в тварном мире, «ибо нет человека, который не согрешил бы» (3 Цар. 8, 46; 2 Пар. 6, 36; ср.: Еккл. 7, 20). У Ю.Ю. Воробьевского

же читаем: «...в первую очередь бесовские воздействия очевидны в творчестве живописцев такой страшной судьбы, как, например, у Ван Гога. Представляете, сначала хотел зарезать обожаемого Гогена и зарезаться сам! Вместо этого отсек себе ухо, завернул его в тряпочку и отнес в публичный дом – в подарок любовнице. Вскоре появился автопортрет – с перебинтованной головой и безумным взглядом»¹. Возникает большое недоумение. Даже советские идеологи в отношении Ван Гога выражали ему сочувствие и клеймили позором капитализм за столь бездушное отношение к гению; но «в традициях православия», коих придерживается Юрий Юрьевич, артиллерийский огонь критики перенесен прямо на личность художника. Где же благодарность человеку, отказавшему себе в бытовом благополучии, удобствах, в «нормальном образе жизни», как обычно думает обыватель, и полностью посвятившему жизнь искусству. Не ради мамоны, а ради любимого дела, до сих пор волнующего людей.

Что касается странностей, то они ведь зависят от той точки зрения, с которой на них смотрят. Священник Александр Ельчанинов пишет: «Святой, минус его святость, есть невропат (крылатое слово одного доктора, посетившего Афон – “ну, они там все неврастеники”»)². Однако с точки зрения Вышеславцева, невроз – наказание за грех³. Как тут быть? Воробьевский неоднократно сам бывал на Афоне и может вполне опровергнуть мнение безымянного доктора. Но это точка зрения доктора и священника Ельчанинова, в праве на которую им нельзя отказать «в традициях православия» (нетерпимость к ближнему недопусти-

¹ Воробьевский Юрий. Русский голем. Дьяволиада мировой культуры. С. 103. Мы с неподдельным уважением относимся к творчеству Юрия Юрьевича. Он смело поднимает массу серьезнейших наболевших вопросов, о которых другие авторы боятся написать пару слов. В мировой битве, которая сейчас идет со злом, мы видим себя по одну сторону баррикад с Воробьевским. В высказанных здесь замечаниях надо видеть не критику, не нападки на писателя, а товарищеские советы. Все мы ведь не без греха и нуждаемся в помощи друг друга. Так учит Церковь.

² Ельчанинов Александр, священник. Записи. СПб., 1994. С. 35.

³ Вышеславцев Б. Религиозно-аскетическое значение невроза // Путь: Орган русской религиозной мысли. М., 1992. № 2. С. 640.

ма). И мы признаем право писателя иметь свою точку зрения на Ван Гога. Тем не менее во избежание искушений желательно ее подтвердить конкретным анализом **нескольких** произведений, если заявляется об очевидных «бесовских воздействиях **в творчестве живописцев**». Ван Гог – общепризнанный «гимнограф солнца» Не языческим же оком художник воспринимал небесное светило! Чего больше в «Едоках картофеля»: бесовского воздействия или христианского сострадания к беднякам? На наш взгляд, все-таки второго. Экспрессивный подход к живописи продиктован именно темой обездоленности героев данной картины.



Ван Гог. Едоки картофеля. 1885 г.

Кстати, Ван Гог вполне отвечает критериям противников художественного вымысла: «Я <...> не выдумываю всю картину целиком: напротив, я нахожу ее уже готовой в самой природе», – сообщал художник брату Тео. Так что же бесовского нашел у Ван Гога Юрий Юрьевич, сам борющийся против любого воображения, а, значит, и вымысла? Или дело опять в пресловутом вкусе?



Ван Гог. Пшеничное поле с заходящим солнцем, 1889.



*Ван Гог. Пшеничное поле со жнецом на закате солнца.
Сен-Реми, сентябрь 1889.*

Все определяется прилежанием сердца. Поклонник велиара может бесконечно рисовать образ Спасителя, оставаясь той темной личностью, какой был и до того; напротив, его душа почернеет еще больше, если он глумливо станет изображать Христа. Пейзажист, исповедующий Создателя, может ни разу в своей жизни не рисовать образ Творца, но бесконечно восторгаться, живописуя созданный Им мир, и в результате получить награду свыше.

Вот таким благодарным мастером люди видят Ван Гога. Или они ошибаются? Повторим вопрос: что бесовского можно усмотреть в картинах этого живописца?

Каждому дается по вере: один видит солнце, а другой – только тени... Слова, сказанные праведным Иоанном Кронштадтским мы не адресуем Воробьевскому, но они поучительны: «Есть, действительно, люди, для которых все нечисто и все скверно. Отчего же это? Конечно, не оттого, что вещи на самом деле нечисты, но оттого, что их душа скверна, оттого, что у них осквернены ум, сердце и совесть»¹.

Трудно отрицать утверждение «Творчество есть проекция души художника». И столь же трудно отделить жизнь художника от творчества. Но именно Ван Гог и опровергает подобную нерасторжимость. Разве его творчество столь же неудачно, как жизнь? Нет. Одно дело событийность жизни и совсем другое – жизнь души, которая, оставаясь для современников закрытой, открывала себя в творчестве. Она и сейчас представляется странной, значит, непонятой отдельными писателями. Быть может, поэтому и возникают недоразумения? Во избежание споров, согласимся: душа Ван Гога оставалась страстной и больной. Но означает ли это, что она подлежит нашему осуждению? Нет, по меньшей мере, она требует сочувствия. Епископ Игнатий (Брянчанинов) считал всех светских художников людьми страстными и грешными. В таком случае, где стране взять других художников? Или надо вообще отказаться от светского искусства? Книги Воробьевского тоже не лишены страстей, хоть он, по собственному признанию, не пользуется воображением.

¹ *Иоанн Кронштадтский, праведный. Дневник. Том 2. 1857–1858 гг.*

Вот мнение иеромонаха Амвросия (Ермакова): «В литературе есть разные жанры произведений: есть серьезные научные, исторические книги, есть трагедии, лирика, а есть книги ужасов. Так вот творчество <...> Воробьевского <...> можно отнести к последнему жанру “ужастика”, кому-то он нравится, а кому-то нет»¹. Где критерий, по которому безошибочно надо оценивать того же Ван Гога?

Вглядимся в этот автопортрет художника. Он вызывает у нормального человека чувство боли и сострадания, а не благочестивый испуг от «безумного взгляда». Хайдеггер видел родство между способностью ужасаться и избытком боязливости. Да и настолько ли безумен взгляд, чтобы его так пугаться? (Мы специально приводим ниже фрагмент автопортрета, чтобы заострить внимание читателя на лице.)

Впрочем, и ухо (точнее, мочку) художник отрезал-то себе, а не Гогену. В знак покаяния за ссоры. Так тореадору преподносят ухо убитого им быка. О чем Ван Гог знал. Легко обличить его в членовредительстве, но увечья себе наносят чаще всего в ситуациях, грозящих собственной жизни человека (кто-то, например, боится идти на фронт – и отсекает указательный палец). А чего боялся Ван Гог? Убить Гогена? Нет. Гоген сам мог убить Ван Гога. В том и есть особый трагизм автопортрета...

И опять-таки нам ли судить поссорившихся между собой художников? Кому и что это даст?

Впрочем, здесь вновь дело оборачивается достославной «точкой зрения»... Взор с нее, оказывается, может проникать через замочную скважину. Из той биографической литературы о Ван Гоге, что нам известна, следует: художник испытывал чистые чувства к «любовнице» и намерения к ней были самыми серьезными. Пророк Осия женился поочередно на двух блудницах. И что? Нам ли влезать в эти отношения? А тем более смаковать, где и почему подвязалась любимая женщина великого, но, действительно, несчастного живописца...

¹ *Иов (Гумеров), иеромонах.* 1115 вопросов священнику // http://www.golden-ship.ru/_ld/24/2487_2118.htm#t21



Ван Гог. Автопортрет с перевязанным ухом. 1889 г. Фрагмент.

«Благословен еси Господи, научи мя оправданиям Твоим»¹, – поют православные люди в храмах.
Этим и закончим разговор о талантах.

Художественный образ и синергия



Нас однажды упрекнули: художественному образу мы якобы отдаем преимущество перед синергией. Замечание серьезное. И вопрос принципиальный. Разумеется, художествен-

¹ Минея общая. Тропари воскресны, поремии по непорочнах в неделях всего лета. Глава 33. Глас 5. М., 2002.

ный образ не может превалировать над синергией. Хотя бы потому, что образ рождается в синергии, а не наоборот, синергия рождается от образа. Однако мы сознательно отстаиваем художественность образа. Ведь он и есть производное таланта непосредственно в пространстве творческого процесса. Да, вне всяких сомнений, не художественностью образа обретает душа художника свое спасение и спасает зрителей. И преображается другим – благодатью Божией. Образ – не цель, а средство. «Разве от образов Христа Спасителя, Божьей Матери, святых не излучается сила, смиряющая тревогу души и питающая наш духовный мир?»,¹ – вопрошал о. Василий Зеньковский. Вот и мы спросим: разве не богодухновенное художество украшает бытие человека? «Мир без песен / Не интересен»², – признал Леонид Мартынов. Образ ведь категориально противостоит без-образному и без-образному. Так ли малозначительна истинная красота для общества? И возможна ли она вне образа?

Потому нельзя серьезно считать художественный образ чем-то недостойным православного человека. А подобный феномен явно прослеживается. Не потому ли мы и потеряли «украшенный мир» Древней Руси? Без образа сакральная культура невозможна. А «благообразие» становится без него нонсенсом. Но ведь Красота рождает смирение в человеке, ибо она создана или Премудростью Божией, или человеком, но в синергии с Творцом. Возможно ли само искусство без образа? Возможно. Декаданс! Тогда и о красоте вопрос становится спорным: вступает в действие критерий вкусов, а не культуры. Война морализирующих маргиналов против образа – это ведь по сути дела, повторим, настоящее иконоборчество, но теперь уже в отношении светского искусства.³

¹ Зеньковский В.В. О значении воображения в духовной жизни. С. 99.

² Мартынов Леонид. Стихотворения и поэмы. Л., 1986.

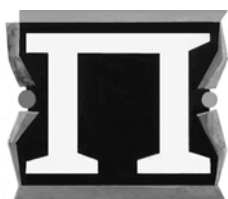
³ Для лучшего понимания позволим себе здесь один пример. Шейх Мухаммад Бахит, муфтий Египта, живший в середине XX века, в своей фетве утверждал: «Поскольку видео и фотографии – это изображения реальных объектов, то причины для запрета нет. Запрещены лишь образы, вымышленные художниками и скульпторами. Иначе у мусульман возникла бы проблема даже с фотографированием на документы» (цит. по: Шлионская Ирина. Почему ислам не одобряет изображение живых существ //

Достаточно представить всего на минуту ситуацию, когда принципы сакральной культуры кому-то тоталитарно-волевым способом удалось бы перенести на культуру мирскую – и что получим? Отнюдь не воцерковление мирской культуры, а десакрализацию, обмирщение, разложение церковной. Превратись же вся светская живопись в подобие иконописи – наступит конец иконе и конец светской картине.

В этом разделении на *светское* и *сакральное* уже просматривается определенный софийный замысел, намек на благословение обеих (церковной и светской) сторон человеческого бытия, даже на разделение труда по профессиям. Спасать душу человеку благословляется не только в монастырях, но и в миру. Государство уже вбирало в себя Церковь, сделав ее одним из своих департаментов. Ничего хорошего из этого не получилось. Казенная Церковь оказалась неспособной предотвратить великую смуту. Победивший атеизм отделил Церковь от государства. В конце концов, произошла еще одна великая смута, развалившая государство. Церковь получила беспрецедентную свободу. Но страна более 30 лет «буксует» в глубоком кризисе. Остается последний вариант: Церковь должна подчинить себе государство. Это реально? Нет. Даже при согласии светской власти, что маловероятно, вряд ли решатся на это иерархи. Потому что выход из кризиса не в поглощении мира Церковью, а в обретении народом христианского самосознания. А тогда можно будет ставить вопрос о теократии. Однако теократия – это власть Законодателя – власть источника законов для всей вселенной, власть Самого Бога, а не власть папы, патриарха или Синода. Как она может осуществиться в современном обществе при подавляющем далеко не христианском, а секулярном мировоззрении, причем сильно испорченном?

<http://russian7.ru/post/pochemu-islam-ne-odobryaet-izobrazhenie/>). Вот и нынешние морализаторы, прикрываясь Православием, не меньше укоряют деятелей искусства за художественные образы, ими создаваемые. Не странно ли?

Бытие и творчество



Подойдем к данному вопросу философски – как со стороны индивидуума, так и социума. Напрашивается вывод: если сама жизнь не благословенное творчество, то она неудачна. И для личности, и для всего народа. Наши предки в своем этосе ориентировались на евангельское: «По плодам их узнаете их» (Мф 7: 20). И, руководствуясь такой формулой, позволительно считать, что именно плодом народного творчества в синергии с Богом родилась Святая Русь. Поэтому нельзя согласиться с С.С. Хоружим, считавшим, что синергия «с коллективностью ничего общего не имеет»¹. Это зависит от того, как смотреть. Напомним мысль Н.М. Тарабукина: «Мировоззрение в иконописи – как мировоззрение христианства – едино»². Если русский народ принял христианство, то, следовательно, принял в целом и единое мировоззрение, без которого не было бы великой культуры, а самое главное – Святой Руси. Разумно ли противопоставлять синергию и мировоззрение? На наш взгляд, нет. Синергия не противоборствует мировоззрению, а второе не борется с первым. Это разные сферы. Отсюда синергия не может заменить мировоззрение, и, наоборот, мировоззрение не заменяет синергию. Но они вместе – неотъемлемая часть творческого процесса. Как личного, так и общенародного, национального. При отсутствии единого мировоззрения народ не знает **что** ему делать, **кто** должен делать и **отвечать** за сделанное. Показателен пример бесплодных поисков национальной идеи в современной России, ибо нет никакого единства в народе. Одна часть людей религиозно исповедует «рыночную экономику»; другая – прокликает капитализм. Кому-то не хватает идеологии, кому-то соборности мышления, а кому-то мешает плюрализм. Предпринимаются попытки стрях-

¹ Хоружий С.С. Синергийная антропология как новый подход к методологии гуманитарного знания. М., 2011. С.17.

² Тарабукин Н.М. Смысл иконы. С. 97.

нуть последний с себя, но он до сих пор преуспевает и не исчезает из общественной жизни. Можно ли рассуждать о единой синергии народа в такой обстановке? Размышлять можно, обрести ее пока невозможно. А при отсутствии и игнорировании синергии народ обычно не знает **как** делать. Потому никто не ведает даже ближайшего будущего страны. На повестке дня последние 200 лет остается актуальным парализующий всех вопрос «**Кто** виноват и **что** делать?». У телеги отсутствует пара колес, она объективно не способна двигаться. В саму же телегу впряжены лебедь, рак и щука, описанные баснописцем И.А. Крыловым.

Сегодня определенные круги делают ставку на «великого мыслителя» Александра Зиновьева, философа, социолога, писателя и публициста. На его идеях последователи «светила» и планируют строить будущее. Не станем вдаваться в детали философии, литературы, публицистики бывшего диссидента. Это отдельная тема, требующая значительного пространства. Достаточно сказать: имя бывшего диссидента носят исследовательские центры, политические клубы, философские общества, представители коих продвигают в информационном пространстве концепции своего кумира; теории его, дескать, способны сплотить и возродить Россию. Но стоит приглядеться, видишь очередной симулякр, правда, весьма устаревшего образца. Манок. И цель у него прямо противоположная развитию страны. Доказательством служат высказывания Зиновьева о вере русского народа: «Православие является не только единственной, но вообще никакой ценностной базой для духовного возрождения России. Это духовное падение России, это деградация, **я сказал и настаиваю** на этом. Россия отбрасывается на 100 лет. Православие процветает при условии, если нищим становится население, если оно становится безграмотным, если оно становится больным, а российское население сейчас в массе своей является психологически и идейно больным. <...> **Я считаю**, что **я** бы советской власти, советскому периоду **простил** все его прегрешения за одно только то, что в советский период Россия была очищена от религиозного мракобесия. <...> Так что **я утверждаю и настаиваю** на том, что укрепление православия означает деградацию России и является

одним из факторов падения России и гибели»¹. Вот и все, что этот «великий мыслитель» смог сказать о тысячелетней вере своего народа и все, что смог понять в ней – в вере, которая, собственно, и создала из разрозненных славянских племен единый русский народ. Но Зиновьев даже не употребляет словосочетание «русский народ», а заменяет его на «население». Бессмысленно таким деятелям задавать вопрос о чуде возникновения и о значении Святой Руси, ибо ее для них просто не существует, а если и существует, то в качестве исключительно архаичного мифа, вредного для прогресса России. В чем и расписался «мыслитель» (так и напрашивается здесь сравнение с В. Познером, только левым и более злым в плену непомерной гордыни). Можно ли в таком случае назвать означенного философа русским? Что скажут наши приверженцы «русского самосознания»?



Зиновьев А.А.

Лошадь и Луна. 2002 г.



Страх правды.

О национальности и культурной принадлежности, о духовном здоровье Зиновьева лучшего всего судить по его картинам, поскольку речь идет все-таки о творчестве и синергии. Мы согласны с неизвестным нам автором: «Несомненно, что Зиновьев – панк, преуспевший в науке и публицистике. Панк – грязь, помой-

¹ Зиновьев Александр, доктор философских наук. «Россия отброшена на 100 лет назад». Интервью, 12 марта 2002 года // Пресс-центр СМИ. (Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.)

ка, и от всех творений Зиновьева веет помойкой, разложением, протестом. Это чистый панк».

Добавим: это хрестоматийный образчик дивергенции – безблагодатной синергии.

И вот из этой «грязи, помойки, разложения» кто-то тщится построить будущее России?

Между тем, философия не обязана сводить критерии творчества к этике, индифферентной в отношении человеческих чаяний; при любых обстоятельствах будущее не исключается из ценностного и нравственного поля национальной культуры.

И в этом контексте русская мысль от митрополита Илариона, автора «Слова о законе и благодати» (XI в.), до писателя Валентина Распутина придерживалась аксиомы, что Творец открывает свои объятия всем и каждому – верующим в Него. В стиле Хайдеггера эту встречу человека с Богом можно назвать важнейшим экзистенциалом – «бытием-в...», означающим «быть при...», «быть доверительно близким с...». Преподобный Ефрем Сирин приводил интересное сравнение: «Стоящему при источнике прилично сказать, что он подобен щедротам Божиим. Ибо как источник не возбраняет черпать желающему, так и сокровище благодати никому из людей не возбраняет стать его причастником. Поэтому ежели есть хотение принять благодать, то хотя бы пожелал кто взять и малую долю сокровища, целое сокровище благодати обретается ищущим»¹. Всегда справедливо считалось: дело – в людях.² В соработники Богу никого и никогда силой не

¹ Ефрем Сирин, преподобный. О душевном страхе // Он же. Творения. В 8 тт. Т. 1. Сергиев Посад, 1907. С. 237.

² Критик вправе потребовать от нас конкретных примеров, когда тот или иной деятель искусства создал вчера или сегодня свои произведения в *благодатной* синергии с Богом. С нашей стороны легче всего сослаться на святых иконописцев прошлого и их иконы. Пример преподобного Андрея Рублева представляется наверняка неоспоримым. Но вот относительно светской культуры и ее представителей (тем более в интенциях первой четверти XXI в.) называть какие-либо имена и произведения – дело спорное, ибо будет зависеть от субъективного мироощущения, эстетического и духовного опыта того, кто их выбирает и произносит. Мы возьмем на себя смелость все-таки обозначить в качестве примера имя Александра Сергее-

гнали; человек благоговейно и покаянно сам просил Творца принять к Себе недостойного. Без преобразования ума и никакой народ не становился на путь духовного возрастания, интенсивного национального развития. Сегодня это актуально, как никогда. Предложенная Студитом модель пяти сил души, благодаря диафоре, может быть, на наш взгляд, спроецирована и на социум, если подходить к нему органически, а не механистически. Ту же народную культуру, самую «внутривременность» бытия, повторя-

вича Пушкина, разумеется, без «Гаврилиады» и некоторых других произведений, написанных под влиянием масонства. Тем не менее право выбора и суждения в данном вопросе оставляем каждому желающему, вплоть до отрицания *благодатной* синергии в светской культуре на протяжении всей истории, но это будет означать отрицание любых ее действительных достижений. И будет жестким приговором, обрекающим деятелей светской культуры исключительно на дивергенцию – *безблагодатную* синергию, тем более на выдуманный «сатанизм», выдуманный ненавистниками художественного образа. Здесь не надо впадать в заблуждение, что каждый практикующий художник в наивысшем творческом подъеме, то есть в состоянии именно *благодатной* синергии, становится святым. Да, и посредством малого сокровища обретается большое. Разве творчество не сокровище? Тем более такая синергия в состоянии истинного вдохновения всегда диалогична. Последствия от подобного диалога с единственно настоящим Творцом непременно имеют свои последствия для человека. Надо лишь иметь глаза, чтобы их видеть. И если Э. Бетти призывал для лучшего понимания и оценки того или иного явления интерпретатору «стремиться привести собственную жизненную актуальность к глубочайшему внутреннему согласованию с побуждением, исходящим от объекта» (*Бетти Эмилио*. Герменевтика как общая методология наук о Духе. М., 2011. С. 118–119), то, по мысли отца Павла Флоренского, для трезвой оценки творчества художника следует выйти за пределы культуры и перестать «отождествлять себя, как деятелей культуры» (*Флоренский Павел, священник*. Философия культа // Богословские труды. № 17. М., 1977. С. 128). Уместно вспомнить здесь и мысль Барта: «Что же такое объективность применительно к литературной критике? Оказывается, это свойство *внеположенности*, столь драгоценное потому, что оно должно поставить предел **экстравагантности критика**, свойство, относительно которого мы должны были бы без труда договориться, коль скоро оно не зависит от изменчивых состояний нашей мысли...» (*Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 325. Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.).

ем, не построить и не обустроить без единомыслия, без здравого разума, чуткого понимания, внятного суждения, единодушного чувства и примышления.¹ Иначе жизнь любого этноса обречена на полную деградацию, а потом и на неизбежное умирание. Демографический, экологический, нравственный, культурный, экономический кризисы, охватившие бывший цивилизованный мир, убедительное тому подтверждение. Выход звучит парадоксально: вперед – со Христом – в лучшее прошлое, становящееся будущим! Без христианского наследия у человечества нет надежд на выживание. Иначе велиар навяжет (со всей очевидностью уже навязывает!) *свои* ценности. Симптоматично, что лучшие умы нашего времени на Востоке и на Западе заговорили о неизбежности «нового Средневековья», которое понимается подчас противоположно, но входить в детали не станем. Тема другая...

Не будет ли оно тоже вымышленным? Нашелся же поэт, в свои последние годы жизни увлеченно писавший об историческом прошлом и однажды признавшийся: «Над вымыслом слезами обольюсь»². Или он творил во тьме, в виду отсутствия рядом филолога, мнящего себя озаренным светом Православия?

¹ Французский философ Роже Кайуа констатирует печальную картину западноевропейской философии XX века: «В ней полное отсутствие авторитета и метода приводит к чрезвычайному разбросу взглядов и тенденций, и в результате эти анархичные, разношерстные исследования, не в силах с пользой поспособствовать созданию какого-либо общего представления о мире, ввергают в замешательство даже тех, кто полон доброй воли и твердо уповает на лучшее» (*Кайуа Роже. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003. С. 134*). Но состояние философии с того времени, когда Кайуа писал эти строки, не улучшилось, а, напротив, стало еще более тупиковым. Есть знаменитые имена и на Западе, и на Востоке, есть много оригинальных идей, но нет жизнеутверждающего целеустремленного прорыва цивилизации... Человечество живет в экзистенциальной безысходности, со стремительно нарастающими эсхатологическими ожиданиями.

² *Пушкин А.С. Элегия // Он же. Сочинения / Ред. Б. Томашевский. Л., 1938. С 413.*

Парадоксы воображения



затронутым крайне противоречивым вопросе о фантазии, вымысле и сочинительстве, даже учитывая все их особенности, что-то явно не сходится.

Получается парадокс: с одной стороны, в фантазии и воображении великие святые не видят ничего предосудительного относительно человеческого бытия, с другой стороны, великие аскеты действительно предостерегали в духовной жизни держаться подальше от всякого воображения. Это может озадачить верующего человека, особенно если у него профессия связана с сугубо творческим трудом. Что делать, например, композитору? Ибо лат. *compositio* означает «сочинение», «составление». Отбрасывая дилетантский подход, ясно же, что сочинить художественное произведение без вымысла, воображения и фантазии практически невозможно. Если их отбрасывать радикально, то, несмотря на обилие жанров в средневековой восточнохристианской культуре, в современной словесности останутся только жанры дневника, очерка и репортажа; музыка фактически полностью попадает под запрет; в изобразительном искусстве должно признать имеющими право на жизнь исключительно портреты, натюрморты, пейзажные этюды, наброски и зарисовки с натуры. Но мы уже говорили: сокращение количества жанров – путь тупиковый. Это не гарантия уберечься от демонизма. А вот для культуры воистину воцарится мрак страшнее Варфоломеевской ночи.

Слишком много здесь всего запутанного, слишком пестрой получается картина. Где выход?

Выход – опять-таки в диафоре. Выпадает как раз тот случай, когда именно с ее помощью можно преодолеть сложившееся затруднение.

Итак, не зависимо от себя-субъекта, на одной чаше весов мы имеем (по определению Феодора Студита) пять сил души – *чувство, понимание, суждение, ум, фантазию*, на другой чаше – за-

висимые от человека антиподы, которые отчетливо наблюдаются в современной псевдокультуре: воображение как самообман, необузданная темная фантазия, разгул грубых чувств, постмодернистская нездоровая чувствительность, презрение или, наоборот, заискивание художника в вопросе понимания произведения зрителем, слушателем, читателем, релятивизм в оценке творчества, отрицание (сенсуализм) или, наоборот, превозношение интеллектуального начала искусства (рационализм), абсурд как обязательная норма, злой умысел в основе произведения, которое намеренно задумывается целе-на-правленной провокацией. И становится вроде бы понятно: с одной стороны диафора указывает на светлую составляющую творчества, как данность от Бога через изначальные пять сил души, а с другой – на мрачную, как на результат темной подосновы души. Однако трудности различений только начинаются. Искусство не кухня. Для него нет рецепта, предписывающего сколько частей надо взять чувства, сколько ума, сколько фантазии... Как определить, где проходит граница между светлой и темной сторонами творчества?

Примиришь две непримиримые точки зрения можно лишь при одном условии: воображение, обладая полной свободой в Духе, должно реализовывать себя во Христе и через Христа. Похожую мысль высказывает и православный философ Д.Ю. Лушников, говоря о взаимоотношении мнимого образа и реального первообраза: «Воображаемый образ <...> не может иметь основополагающего значения для личности человека, если он не является образом Бога, образом Христа. Только образ Христа может проникать в предельные глубины человеческого сердца и сублимировать его с высшей степенью интенсивности, “доколе не вообразится в нем Христос”»¹. Значит ли это, что изображать следует только Спасителя? Разумеется, нет. Во-первых, Лушников ведет речь о Христе и Его образе во время молитвы, если мы поняли философа верно. Во-вторых, применительно к искусству данный вывод нужно понимать как постановку задачи: в самом художнике должен вообразиться Христос, чтобы вновь

¹ Лушников Д.Ю. Значение воображения в православной духовной традиции // Начало. СПб., 2005. № 14. С. 61.

создаваемые образы имели чистый исток, основу именно во Христе. Иначе память Божия (μνήμη θεοῦ) уступит место пестроте памяти мира (μνήμη τοῦ κόσμου). Фантазия станет атаковать ум образами, и тот в свою очередь активно начнет обращаться к фантазии. В результате вспыхивает «вольтова дуга» обычной страсти. И если ум не освободится от плена, то фантазия его может довести до истощения, которое и называется слабоумием. В то время как ум призван властвовать над чувственностью и воображением, в противном случае он становится их жертвой. От такого ума напрасно ждать какой-то полезной духовной продуктивности, поскольку он просто атрофируется к восприятию сверхчувственного. Кроме мечтательности, от него ничего другого быть не может. Его плоды – оккультизм, теософия, антропософия, всякого рода эзотерика и прочие «полуфантастические» знания. Список со временем только удлиняется... Церковь их называет ересями. Отцом подобной фантазии Иоанн Златоуст считал соблазнителя Адама и Евы – велиара, называя его *всеподражающим* и древним *живописцем*. Знаменательное сравнение!

Однако не стоит забывать, что ветхозаветные и святоотеческие писатели называли Бога тоже «художником».

Без синергии воображение чаще всего оказывается неуправляемой стихией и неизбежно скатывается в пресловутый магизм. Отсюда умопредставление образа становится ложным.

Производящее плод дерево хоть и не пытается уподобить его чему-то другому, но оно плодоносит согласно Божественному плану. Умопредставление о яблоне убеждает нас не ждать от нее сливы, а потом персики и бананы, но каждый год, благодаря неизменному устройению Творцом мира, мы находим на ветвях исключительно яблоки. Выражаясь фигурально, гипертрофированное воображение сводит вместе на одном дереве груши, абрикосы и апельсины, а зрителя принуждает искать на этом же дереве сливы, персики и бананы. В результате – автор и зритель занимаются пустым делом. Выходит не оригинальная авторская точка зрения, каковой естественно быть в искусстве, особенно в светском, а как раз то бесполезное творчество, о котором предупреждал Григорий Нисский.

Интересовавший Арпа вопрос обретения собственной автономной формы для иконописца не стоит, поскольку он работает по канону. Именно канон обеспечивает здоровое умопредставление и ограждает иконописца от буйства фантазии, которая часто оказывается больной. Это и гарантирует нахождение на яблоне именно яблок, а не груш, то есть канон избавляет иконописца «бессмысленно уподоблять произведение чему-либо иному», но позволяет уверенно создать сакральный образ.

Обрекает ли это изографа исключительно на подражание образцам, пусть даже выдающимся?

Поощряй Церковь подобное подражание – в ее ограде самыми почитаемыми деятелями искусства являлись бы всякого рода имитаторы и пародисты. Вот почему нелепо связывать художественность произведения лишь с умением подражать действительности.

Клод Моне говорил: «Некоторые ошибочно полагают, что задача искусства – запечатлеть действительность, сохранить ее для потомков. Но, слава Господу, для этой цели появилась фотография. Задача художника – исправить действительность»¹. Под словом «исправить» художник имел в виду необходимость улучшения действительности, желание внести в нее красоту – и прежде всего, апробировав результат на полотне, а уж потом думать о внесении исправлений в саму действительность.

Объективным критерием художественности здесь будет, пожалуй, то, что дается поверх чисто профессиональных намерений художника – выражение тайны духа своего времени (духовный порыв или, напротив, экзистенциальный кризис общества, а не рефлексии отдельного индивида), наряду, разумеется, с прикосновением автора к вечности. Без синергии не постичь глубин бытия. Самоупор в себя приводит не к открытию тайн духа, а рождает лишь их пресловутые симулякры.

¹ Цит. по: *Чумаков Валерий. Вкус к жизни // Союзное государство. М., 2013. № 10.*

Творческий процесс: его истоки и возможности



от мы и подошли к одной из самых важных для нас тем – к теме истока творческого процесса.

Что, собственно, необходимо от начала для осуществления данного процесса?

Мы уже знаем мнение Канта о том, что даже гений не в состоянии объяснить генезис своего произведения. Это тайна для всех. И, читая признания великих мастеров, все равно невозможно никому другому по этим признаниям создать шедевр. Однако сам же Кант пытался философски найти определенные «реперные точки», которые хотя бы как-то позволили приблизиться к тайне.

Тайна всегда влечет к себе, поэтому и исследователи не перестанут заниматься проблематикой творчества. Разумеется, и то и другое имеет место быть не из магических соображений и мотиваций.

Вот и мы начнем с напоминания: в Православии власть ума (но не *ratio*) над чувством и прочими «силами души» человека – норма.¹ О чем говорилось несколькими страницами ранее. Причем единственно возможная норма в молитвенной практике перед иконой Христа. Тогда не воображение, а сам образ Спасителя проникает в «глубины человеческого сердца». Святые Отцы единодушно призывали не иметь никакого воображения во время молитвы.

В предстоянии Богу не может быть никакого воображения *буквально*, если молитвенный труд достигает тех вершин, когда

¹ В качестве меры преодоления нездоровой чувственности, как утверждение здравого ума, отсюда – и новой эстетики, – А.П. Чехов ввел в драматургию известный принцип *дедраматизации*, когда в пьесе изначально происходит не нагнетание автором страстей, но их торможение, с целью тщательного художественного исследования, а, значит, и анализа того, что произошло и происходит.

он в прямом смысле становится, по выражению святителя Григория Паламы, «художеством из художеств, наукой из наук». Иначе это нечто противоположное¹. Чему весьма часто можно найти подтверждение у писателей-аскетов. Молитвенник ведь имеет дело с чисто духовной реальностью, которая сама смотрит на человека, а не человек придумывает ее, потому всякая фантазия становится «прелестью»; воображение просто уводит человека от истинной и Абсолютной Реальности, в которой он получает сверхъестественное откровение. От него требуются не фантазии, не Гоголевские «соображения», а божественное *созерцание*. Отсюда столь категоричен Святитель: «Мечтательный воображаемый свет есть самый лукавый, который, будучи мраком, притворяется светом»². Ибо написано для безмолвствующих монахов-исихастов, которые ставили задачей увидеть свет внутри себя. Не менее категоричны и другие Отцы. Вот что писал другой исихаст: «Приступающий же к сему без света благодати да ведает, что он строит фантазии, а не созерцания имеет, мечтательным духом будучи опутываем фантазиями и мечтающий»³. И аналогичных высказываний бесконечно много. Все они об одном – о максимальном сосредоточении на Абсолютной Реальности. Малейший иной помысел непременно уводит от нее.

Самое интересное: созерцание сталкивается с таким преизбытком мистического опыта, который не вмещается ни в какие графические, вербальные, звуковые, любые другие знаки. Полная апофатика. Но *не ничто*. Она все-таки относительно постижима в духе блаженного Августина: непостижимым образом постигать

¹ Относительно религиозной жизни *вне искусства* воображение допустимо особенно тогда, когда человек воюет против страстей: «При особенном нашествии блудных помыслов, когда демоны усиливаются запечатлеть нас образами сладострастия, допускается воображение адских мук и ужасов», – учил святитель Игнатий (Брянчанинов) в книге «Отечник» (С. 93).

² Григорий Палама, святитель. Триады в защиту священнобезмолвствующих. М., 1995. С. 102.

³ Григорий Синаит, преподобный. Главы о заповедях и догматах, угрозах и обетованиях // Добротолюбие. 2-е изд. в 5 тт. Т. 5. М., 1900. С. 213.

непостижимое. Она и дает познать «неизреченные слова, которых человеку нельзя пересказать» (2 Кор. 12: 4).

Тем не менее может ли такой опыт дать что-либо для языка искусства? Во всяком случае, бессмысленно здесь высматривать хору или другую данность, определяющую «новое понимание иконы». Иконопись, собственно, своей символикой лишь **указывает на** Абсолютную Реальность, а идентично не может воспроизвести ее. Хотя бы по причине разных природ. Поэтому VII Вселенский собор провозглашает диатаксис (греч. διάταξις; лат. ordo – (рас)порядок, устройство, распоряжение, соглашение, договор)¹: «иконописание есть изобретение и предание их (святых Отцов. – В.К.), а не живописца. Живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение очевидно зависело от святых отцов»². В данном случае святые Отцы предстают трезвенными свидетелями Абсолютной Реальности, могущими подтвердить или опровергнуть верность этого относительного «указания на», изображённого художником. Святые иконописцы сами могли прозревать Абсолютную Реальность, чем и ценны их иконы – свидетельства деяний Духа через художника. «Техническая сторона дела» отнюдь не заключается только в тщательном соблюдении рецептуры красок, золочения и левкаса, что сегодня принято понимать под данным выражением. Греческое слово τεχνίτης переводится как «художник». Коль Андрей Рублев канонизирован именно за иконописание, то, значит, он считается же свидетелем неотмирных сияний! Да, невозможно идентично изобразить Абсолютную Реальность, но «невозможное человекам возможно Богу» (Лк. 18: 27). Вот тут, как никому, как нигде, как никогда, и необходима изографу синергия.

¹ Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. В 2т. Т. 1. М., 1958. С. 390. Слово состоит из предлога διά (через) и существительного τάξις (устроение, определение, назначение).

² Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891. С. 227. Термин διάταξις о. Павел Флоренский перевел как *построение, композиция*, вообще художественная форма. Что несколько расходится с документом Собора, ибо в третьем томе Деяний речь идет не о специфических (семиотических) особенностях иконописи, а об онтологии сакрального образа, о возможности его бытия и порядке создания.

Без собирания ума на главном не обходится и мирской художник. Иначе писатель не подберет нужных слов для описания задуманного, основная идея начнет рассыпаться на несколько второстепенных, даже стиль не выдержит художественного единства.

И если применять императивные нормы к области искусства, то они уместны будут, скорее, к иконописцу. В чем была возможность убедиться. От него, действительно, требуется не искусство фантазии, а молитвенный подвиг и чистота сердца. Иначе, согласно Нагорной проповеди Спасителя, как иконнику стать не просто «иллюстратором» святоотеческих указаний (ценность их неумолима!), а именно боговидцем? Кто из христиан откажется от возможности видеть любимого ими Христа и свидетельствовать о Фаворском свете?

Условие давно известно: Абсолютная Реальность дает себя видеть тем, у кого чистое сердце, а постичь ее земным зраком крайне затруднительно. Хайдеггер подчеркивал *открытость* откровения лишь при его *возможности*. Объективно так, но открытость возможна для кого-то и еще им(и) должна быть обнаружена. Гегель различал *откровение* и *то*, что должно быть открыто и понято внутри откровения. Абсолютная Реальность есть *единство* открытости и возможности для ее обнаружения и прозрения.

При всей ее апофатике, на наш взгляд, нельзя считать эту Реальность абсолютной непознаваемостью и недоступностью для ума (иначе зачем откровение?). В лице различных иконоборцев встречаются отрицатели самой возможности изобразить «видимое невидимого». Что, безусловно, следует считать большой ошибкой, ибо тогда легко скатиться в некий позитивизм, отвергающий то, что нельзя измерить и потрогать руками. «Видимое невидимого» существует вне всяких человеческих предпочтений; проблема состоит в том, **кто** видит, **что** видит и **как** изображает увиденное. Противоречие снимается лишь в синергии.

Человек сам, по причине своей ограниченности, да и греха тоже, не может в полной мере постигнуть открывающегося перед ним. Поэтому откровение, как правило, превосходит человека,

кажется за-предельной тайной, и необходим соборный разум и время, чтобы осмыслить его хотя бы частично. Да и осмысливается откровение чаще только в методе опять-таки апофатического богословия. А формула «икона – окно в небо» даже в переносном смысле не совсем соответствует открывающейся «картине мира»: в последней нет и не может быть условностей, а в первой – иконе – передается условными изобразительными средствами, становясь уже реальностью самой иконы и ее языка.

История свидетельствует: такое знание остается вообще непостижимым для упорствующих язычников. Оно заменяется магией или удобоваримостью мифов, так распространенных в древних культурах.

В святоотеческой литературе можно встретить сравнение Божественного откровения с рекой, влага которой утоляет жажду, однако один человек не в силах выпить всю воду реки.

И это действительно так.

Стоя перед Абсолютной Реальностью, человек не проваливается в некую идеальную абстрактность Платона. Он познает Бога как само Совершенство, саму Любовь, познает не по сущности, а по Его энергиям, милостям, промыслу; узнает в Боге истинного Творца мира; получает из-вестие о Божественной воле. Несмотря на благодать, это не просто удовольствие. Пророческие видения нередко доставляли муки и изнеможения тем из людей, кто их видел (Дан 8: 27; 10: 8; Деян 9: 8; 10: 10).

Пророки сами много раз становились прообразами или свидетелями прообразов (Иона во чреве кита, Исаак, приносимый в жертву Авраамом, Моисей с законами...). Чудо в таких условиях становится явью, хотя и не может быть рационально объяснено. Ибо оно – трансцендентное деяние Бога и отнюдь не внешнее подтверждение Его силы, как то всегда пытаются оспорить сомневающиеся. Здесь последняя граница для спрашивающего ума, за которую не советуют выходить и святые Отцы.

Адам и Ева, находясь в раю, не занимались искусствами; да и мнением об этой Реальности не с кем было делиться, с ней следовало только общаться. Согласно Дионисию Ареопагиту, Серафимы, Херувимы и Престолы общаются с Богом вообще без по-

мощи каких-либо чувственных образов. Раньше Ареопагита без чувственных образов призывал воздавать умственное поклонение Богу Ориген (ок. 185 – ок. 254 гг.). Соработничество человека с Богом было обращено на постижение логосов (вспомним наречение Адамом именований животных) – образов, сопричастных «первообразам» (*παράδειγματα*), о которых писал Ареопагит и которые необходимо отличать от платоновских «идей». Это далеко не одно и то же.

Человек здесь оказывается в ангельском достоинстве, поскольку общение с Богом происходит напрямую, и «художество из художеств» не в последнюю очередь заключается в том, чтобы молитвой создать в себе готовность для этой встречи (если, стоя перед иконой, надо ждать того момента, когда она «заговорит первой», то «колыми паче» стоять и ждать перед Абсолютной Реальностью!). Почему монашескому чину как самому молитвенному Церковь и присвоила звание «ангельского». Ведь творческая суть монашества реализуется именно в молитве.

Но перед ликом Реальности умолкало все, как свидетельствовали многие монахи-исихасты. Нужна ли здесь икона? Святитель Григорий Палама, будучи убежденным иконопочитателем, отвечал отрицательно и был понят не всеми. Любое, самое точнейшее рассуждение перед непостижимым – всего лишь в известной степени возможное рассуждение, так как истину можно узреть, как говорили средневековые мыслители, исключительно очами сердца, никакая буквальная интерпретация здесь невозможна.

Мы приблизились к квинтэссенции нашего вопроса.

В художественном творчестве человек прежде всего оказывается не перед Абсолютной, а перед умопостигаемой, умозрительной реальностью. Разумеется, последняя ничего общего не имеет с миром идей Платона и тем более с «виртуальными реальностями», рассматриваемыми современной философией, когда умы «растерялись» и не могут определить, какая реальность является подлинной, а какая – мнимой, вследствие чего любая из

них объявляется виртуальной¹. Нет, для христиан этот мир не фантастическая матрица; он константно действителен, уникален и онтологичен. В нем тоже по произволению Божию происходит чудо, но уже больше и чаще как естественное. Человек в умозрительной реальности открывает для себя понятие об Абсолютной Реальности, однако не может познать последнюю. Необходимо взойти выше. Показателен пример с античными греками, которые поставили памятник Неведомому богу, но считали проповедь о Христе безумием. Тем не менее именно составленное понятие об Абсолютной Реальности позволило греко-римскому миру по прошествии двух-трех столетий принять весть о Спасителе, принять сравнительно раньше других языческих народов. Благодатная умозрительная реальность является неким экраном, с обратной стороны которого попадают отблески Абсолютной Реальности. Без обращенности к Богу возможно и безблагодатное умо-

¹ Считается справедливым, что в самом понятии «виртуальная реальность» кроется подмена. Этимология слова «виртуальность» (от латинского *virtus* «истина») совершенно не соответствует его смыслу, которое для обычного человека связано со значениями *иллюзорное, выдуманное, воображаемое*, поскольку данный мир произведен человеком самостоятельно, без помощи Бога, а, значит, без синергии. См. о более расширенном толковании виртуальных реальностей: *Жижек С.* Существование с негативом // Художественный журнал. М., 1996. № 9. Только релятивистское сознание, пребывающее вне всякого христианского онтологизма, позволяет себе заключить: «Возможно, что (особенно в свете бурного развития компьютерных технологий и виртуальных реальностей) следует вообще отказаться от противопоставления вымысла и реальности и говорить о некоем совокупном экзистенциальном опыте, где в равной мере онтологической определенности и неопределенности существуют Микки-Маус, Леонид Ильич Брежнев, круглый квадрат и Утренняя и Вечерняя звезда одновременно» (*Руднев Вадим.* Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 336). Приведем другое мнение: «Наиболее радикальные стратегии виртуализации сегодня – это стратегии, направляющиеся к Постчеловеку, в одной из его реализаций, к биотехнологическим Мутантам, либо к компьютерным Киборгам. Подобные стратегии также предполагают утрату видовой идентичности Человека и тем самым, осуществляют сценарий смерти Человека, который можно рассматривать как еще одну разновидность сценария эвтанизии» (*Хоружий С.С.* Время как время человека: темпоральность в призме синергийной антропологии. М., 2009. С.13).

зрение (в одержимости темным духом), но оно будет представлять собой путь и зеркало демонического мира. Оттуда не могут исходить Божественные логосы. Оттуда исходят лишь их фикции. Вот почему важно не противопоставлять теозис и сотериологию, тем более аскетику, как это делал Бердяев.

Если «мир идей» у Платона самодостаточен, то благодатная умозрительная реальность зависима от Абсолютной. Нельзя указать ее физические координаты или параметры. Она находится не в космосе или вообще по ту сторону бытия. Она – внутри нас. Умозрительная реальность без «прелести» жизнеспособна лишь через синергию с Богом. В противном случае, она становится проекцией инфернального мира. Умозрительное познание возможно в рамках катафатического богословия, поэтому в известной степени начинает действовать формула «икона – окно в небо», разумеется, не в прямом смысле, а как метафора¹. Не отрицается при этом и фактор апофатического богословия, поскольку действует связь с Абсолютной Реальностью. Присутствие Бога в творческом процессе человека может быть прямым, но может осуществляться через святых, а также «посредством иерархии промежуточного бытия, которую Дионисий называет “ангелами”»². Именно оттуда и появляется тот таинственный логос-символ, который прочитывает художник и при помощи которого пытается рассказать другим людям об увиденном. Причем здесь – парадокс: для самого художника символ является не менее важным, чем открывающаяся реальность. Во всяком случае, это относится к иконописцу. Если он «забудет» о символе и увлечется одной реальностью, то подобное увлечение скатывается в

¹ Надо сказать, что эта известная формула отца Павла Флоренского, если ее не считать художественным тропом, фактически не работает. Вот и протоиерей Николай Чернышев констатирует: «Так художественно выразительны и так богословски и технологически неточны опусы об иконе о. Павла Флоренского (“Иконостас”) и Вл. Солоухина (“Черные доски”)» (*Чернышев Николай, протоиерей. Иконное мастерство и каноничность* // <http://www.pravmir.ru/ikonnoe-masterstvo-i-kanonichnost/>).

² *Василий (Осборн), епископ Сергиевский. Антропология Дионисия Ареопагита* // *Сб.: Православное учение о человеке: Избранные статьи*. М.; Клин, 2004. С. 69.

примитивно-заунывный мимезис и оборачивается натурализмом. Что мы и видим на примере икон, выполненных в Синодальный период. Получается имитация духовной реальности, ибо она – не слепок эмпирической действительности. Средневековый изограф знает цену символу, и никогда о нем не забывает. Это заметно из написания «пейзажа»: духовный мир на средневековой иконе передается совокупностью символов, а не выстраивается просто как «картина природы». Никакой «картины» нет; в противном случае, иконописец изображал бы времена года, то или иное состояние суток, состояние природы и т.д. На деле же есть только особый символический теоцентрический универсум.

Но остается самый трудный вопрос: «Как именно осуществляется присутствие в творческом акте Бога и Небесных сил?». На него нет ответа. Это великая тайна.¹ Главное – в результате рождается сакральный образ. Не случайно молящийся иконописец становится первым свидетелем этих ангельских светов и в известной степени считается аскетом, мистиком, пророком.

И не только иконописец.

Архимандрит Киприан (Керн) находил само искусство мистикой и пророчеством. «Это выход из рамок принудительных законов природы, выход эроса человеческого навстречу экстатическому Эросу Божественному. В этом экстатическом порыве духа человеческого не может не быть “помазания от Святого”, впечатления на творящем духе нашем харизмы Духа Божия. Человек жаждет Красоты. Служа красоте, он может и должен служить Красоте Божественной. Но конечно его постоянно подстерегает опасность прелести, обольщения лже-красотой, темной красотой. Почему и есть благословенное творчество и неосвященное»².

¹ И. Кант считал: и сам гений не в силах описать, тем более научно обосновать, как он создает свое произведение, ибо гений – талант коего есть природа – создает новую вещь столь же естественно, сколь творит и природа.

² Киприан (Керн), архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. М., 1996. С. 380.

Может возникнуть сомнение насчет «экстатического порыва», ибо слово «экстатический» происходит от греч. ἔκστασις – *сдвиг (ума) со своего места*. Словарь современного русского языка (БАС) толкует термин «экстатический» как относящийся к «экстазу», являющийся им, а экстаз – это «исступленно-восторженное состояние; крайняя степень восторженности, доходящая до болезненности»¹. Будет ли тогда такой порыв иметь нечто общее с синергией? Именно в результате синергии происходит взаимодействие Бога с человеком и пребывание последнего «по избытку благодати вне себя (греч. ἔκστασις)», о чем первым написал Дионисий Ареопагит. По его мнению, «схождение» (или «снисхождение») Бога осуществляется путем «выхода» из Его собственной сущности, но и «восхождение» человека к Богу неосуществимо без «экстаза» – без выхода за границы разума и всех чувств. Это не стереотип экстаза, не «крайняя степень восторженности, доходящая до болезненности», а нечто иное, превосходящее обычную чувственность, выход за границы ради предельного очищения чувств и чувственности, а не их потеря. Подобное осмысление отражает христианскую мистику личной встречи человека с Богом. Душа тоже «выходит из себя» и устремляется к источнику благодати. По Ареопагиту, данное движение непрерывно и беспредельно приближает человека к Богу, к Его неистощимой плероме. Венцом «умной молитвы» исихасты как раз и считают «исступление ума» – ἔκστασις, когда внутренний человек, о котором говорил апостол Павел, выходит из внешнего. Но «исступление ума» – отнюдь не тупость, не тупик; нет, это состояние ума, пребывающего в пре-восходной степени, переходящее в новое качество, обретающее необычайную ясность и небывалую остроту. Причем даже сверхчувственность находится в подчинении такого ума.

Но возможен ли экстаз в умозрительной реальности? А почему нет? Если Феофан Грек за считанные летние месяцы 1378 года гениально расписал в Новгороде храм Спаса на Ильине

¹ Словарь современного русского языка (БАС). В 17тт. Т. 17. М.–Л., 1965. Ст. 1791–1792.

улице, то, наверное, он это делал в состоянии именно экстаза. Иначе не могло быть.

В русле исихазма пафос отца Киприана вполне понятен и приемлем, но нам кажется, что его высокопреподобие не со всей определенностью различает эти две реальности (абсолютную и умозрительную), о которых мы ведем речь. По крайней мере, он их касается, но детально не объясняет сути дела. Мы не заметили также четкого различия церковной и светской культур.

Дальше Архимандрит делает ценное уточнение: «Послушание творчества не есть самозамкнутый вопрос религиозной метафизики. Он имеет свое прагматическое значение и раскрытие. Из него, как мы видели, вытекает трудная проблема культуры, которая не может быть ни в коем случае разрешена оптимистически и благополучно. Все заложенные в ней конфликты и противоречия остаются всегда в силе и христианскому сознанию одинаково опасно впасть в обе крайности: 1. в соблазн переоценки культуры, ее безусловной канонизации, или же 2. в искушение совершенного ее неприятия и отрицательного к ней отношения. Готовых рецептов для этой задачи не существует. Христианская мысль будет стремиться или потопить себя в течении Вечного и стремиться к “трансцендентному эгоизму” Константина Леонтьева, или же с убеждением строить земной град и безусловно отдаться этой утопии. Первое легко приводит к христианскому нигилизму, к “кавсокаливитству”, к проклятию всякой культуры во имя спасения; второе доверчиво и оптимистически благословляет всякое строительство, переоценивает значение этой жизни, стремится канонизовать и то, что недоступно освящению, а в последнем итоге упирается в хилиастическое понимание исторического процесса. В этом конфликте и Церкви предстоит задача трудная и болезненная: все анафематствовать или все без разбору канонизовать. Или о. Матфей Константиновский заставит сжечь литературное творение, или какой-нибудь папа Ренессанса, в своем поклонении непросветленной красоте, перестанет просто быть носителем образа Пастыря Церкви»¹.

¹ Киприан (Керн), архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. С. 381–382.

Но где же выход?

Вернемся к «послушанию творчества». Преподобный Симеон Новый Богослов говорил, что и в умопостигаемой реальности «только сообщимое постижимо, а что выше его – то никоим образом»¹, хотя, как мы помним, по Василию Великому, сам Святой Дух приводит человека к созерцанию мысленного. «Сообщимое» предстояло увидеть и понять умом (обновленным экстазом), непременно пережить чувством (не привычным, а тоже преображенным или, по крайней мере, весьма очищенным от всего греховного), вынести о нем трезвенное суждение (отличное от «мудрости мира сего»); следовало различить тонкости умопостигаемого мира, а поскольку после известной истории в раю человеческое восприятие несовершенно, то надо было еще постараться отделить плевелы «прелести» от зерен истины, с тем, чтобы просветлить красоту как истину. Без четкого различения (то есть диафоры) Абсолютной Реальности и умозрительной – ничего подобного сделать невозможно. И, напротив, при их отличии одной от другой становится понятно: боговидец логично обращается в иконописца.

Мы говорим не об *идеальном* умопостигаемом мире, каким его понимал Плотин (искусство в представлении Плотина было неким отблеском этого абсолютно совершенного мира), а о том, который поврежден грехом вместе с человеческой природой, который и есть у нас на самом деле. Но в синергии с Богом он преобразуется вместе с духовным оком.

Если кто-то сомневается в наличии тварной умозрительной реальности и отстаивает чисто психологическую, самозамкнутую картину творческого процесса, то напомним следующее. Один из столпов византийского богословия «святая Максимиановская Исповедница» подчеркивает, что вечность мира умопостигаемого – *вечность тварная*: пропорции, истины, неизменяемые структуры космоса, геометрия идей, управляющих тварным миром, сеть математиче-

¹ Симеон Новый Богослов, святой. Божественные гимны. Сергиев Посад, 1917. Гимн XLVII. С. 220.

ских понятий»¹. Задача художника в том и состоит: прозреть сквозь эту тварную вечность, при всей ее несовершенной специфике – вечность нетварную, а затем кодифицировать последнюю на язык, понятный людям по сю сторону бытия. Задача исследователя – распознавать означенные реальности, понять коды художника и обдумать полученный результат. Без синергии это крайне затруднительно. Причем здесь фактически необходима синергия соавтора, а не просто зрителя.

Тем не менее задача у художника и у исследователя – крайне сложная.

Вечность и творчество



Возможно ли понять человеку то, что является одним из свойств Бога (Рим. 1: 20), что в земной истории со времен Адама не было соединено ни с одним из земных качеств (2Кор. 4: 18), что никогда не кончалось и никогда не начиналось? В вечности не возникает что-то вновь и ничего из нее не исчезает. В ней нет никаких частей, никакой последовательности, в ней содержится все сразу. Она навсегда – одна и та же, но образа не имеет. В этом смысле и временное обречено быть только временным, ибо оно никогда не может стать вечным. Но означает ли это, что вечность доступна для человеческой мысли лишь благодаря философским умозрительным построениям? И только?! Ведь тогда Бог не живое, историческое Лицо – Иисус Христос – Сын Божий, Которого человечество знает из Предания и Писания, а непознаваемый абстрактный Абсолют, отделяющийся от человека внешними блесками и не способный откликнуться на синергию. На заданный вопрос, разумеется, следует ответить отрицательно. По-

¹ Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 233.

тому мы и говорим об Абсолютной Реальности – реальности Живого Бога – вечности нетварной.

Надо отметить, благодаря в основном системе Максима Исповедника, понимание вечности и времени в православном богословии становится общепринятым. Человеку в своем бытии необходимо различать *прошлое, настоящее и будущее*, которые и принадлежат всей земной твари, всему земному миру; но есть *тварная вечность – эон* (век, который имеет начало и в котором сохраняется вероятность некоего изменения, а, значит, и развития) – принадлежит Ангелам. И есть вечность, которую мы называем Абсолютной Реальностью, и она относится исключительно к бытию Бога.

Вечность тварная – двойка, ибо она не только эон Ангелов, не промежуток между «вечным и бранным», даже не некое метафизическое пространство, а отдельная область, лежащая в самом человеке, – умопостигаемый мир. Его-то как раз не учитывают наши образоборцы, пишущие о мнящейся им «магии». Он для них и есть магия.

Да, из этой реальности и рождаются художественные образы у писателей, композиторов, режиссеров, графиков, живописцев, дизайнеров... Причем если рождаются успешно (в истинной красоте и любви), то, разумеется, – в *благодатной* синергии. Рождаются из вечности во временной континуум. И появляется другая проблема: преизбыток образов в европейской культуре и недостаток в ближневосточной. Речь идет, в частности, об антропоморфном образе в изобразительном искусстве.

Однако умопостигаемый мир невозможно «отменить». Он естествен для человека и никак не упраздним в человеческой природе. «Человек двойка из двух: чувственного и умопостигаемого, – учил преподобный Симеон Новый Богослов. – Познай себя, что ты двойка, и двойкие имеешь очи: чувственные и умные»¹.

Образоборцы сами охотно пользуются умопостигаемым миром, но, видимо, не догадываются об этом.

¹ Симеон Новый Богослов, преподобный. Творения. Слова и гимны. Книга третья. М., 2011. С. 201.

Время и творчество



После размышлений о вечности логично перейти к размышлениям о времени.

Симптоматично немаловажное обстоятельство: христианство не отрицает значения времени в стоянии перед Богом, что характерно для ислама. Там атомисты понимают мир как ежемгновенное растворение во вечностной грани бытия, а новое рождение совершается во временной грани. Для континуалистов же хронос – самостен (в философском смысле); отсюда у времени нет времени, т.е. не бывает времени до или после времени. А настоящее есть «общая граница» – «до» и «после» прошедшего и будущего. Прошедшее и будущее непрерывны и не имеют ни начала, ни конца.

Что мы наблюдаем в христианстве? Здесь «время, будь то хронологическое или циклическое, не самостоятельно и автономно, но тесно связано с вечностью, оно понимается и изображается как двуединая *време вечность*. Время не мыслится вне вечности, из которой оно "выпадает" при сотворении мира и которая полагает ему конец (Откр. 10: 6) перед Вторым пришествием и началом Страшного суда»¹, – пишет В.В. Лепахин. Даже вечность для христианина – беспредельное *здесь-теперь* – не время, но жизнь бесконечная.²

¹ Лепахин Валерий Владимирович. Иконичный образ святости // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/050617200127>

² Нашему современнику трудно понять, что в средние века тот же час был разной протяженности, в зависимости от времени года. Ибо день воспринимался как целое – «когда светло». Считали-то по солнцу. Это ли не указание на «свет не вечерний»? Тем не менее среди современных исследователей отношение к феномену времени даже в универсуме Православия весьма различно. Назовем интересную работу А.П. Щеглова «Древнерусские представления о зле как причине появления времени» (Философские науки. М., 2010. №1. С. 113–124). Автор отмечает: «В Древней Руси существовало три вида понимания времени. Первое понимание можно условно

обозначить как Абсолютное Время. Это время связано с внутренней жизнью Абсолюта, оно неведомо, недоступно для любого восприятия и бесконечно отстоит от всего относительного. Абсолютное Время предстает как некий трансцендентный символ лишь смутно обозначающий бытие Абсолюта, Его трансформации и трансфигурации: *“второе единосушествьно Отцу и числу и времени”* (Иоанн Синайский. Лествица с дополнениями. РГБ. Волок. 463. XV в. Л. 252.). <...> Вторым моментом понимания времени было наличие так называемого *“присносущего времени”* или идеального времени. Это время появляется в результате воли и движения Абсолюта, как совершенный эон, имеющий чистый смысл и чистую сущность. В древнерусских философских текстах оно обозначается как *“Век, жизнь, вечность”*. Идеальное Время обнаруживает последовательное существование бытия в ноуменальных и материальных образах и формах. Как и время, пространственно-временной континуум первоначально имел идеальные черты. Совершенные образы бытия существовали в идеальной вечности, *“веке”*, в бесконечной протяженности, обозначаемой как *“присносущее время”*. <...> Третье понимание времени в Древней Руси связано с реальным, свойственным нашему *“мертвенному”* миру временем. После онтологического искажения и появления зла, время получает иную ноуменально-материальную направленность, чем она была свойственна *“присносущему веку”*. Реальное время уже не просто определение и рамки существования бытия – это пространственно-временное следование, продолжение всего без исключения множества бытия вещей, длительность их бытия» (С. 113, 116). Если принимать классификацию А. Щеглова, то получается, что *«присносущий век»* и создает идеальные условия для творчества, для синергии. Но и Реальное (функциональное) время разве не требует от человека творчества? Да, стрелу времени обратно не повернуть, но икона показывает нам, что это возможно. Время в ней не эмпирическое, а *«время во времени»* (святитель Григорий Богослов), умопостигаемый *«присносущий век»*, когда молящийся перед иконой святого переживает и духовно постигает его Житие, а святой в ответ обращает стрелу времени вспять и незримо выходит к молящемуся *здесь-теперь*. Место встречи именно в точке *здесь-теперь*, а не в *здесь-вчера* или в *здесь-завтра*. *«Теперь»* без *«вчера»* и *«завтра»* указывает только на вечность. Стоит отметить интересную временную ориентацию у наших предков: прошлое находилось впереди, а будущее сзади. Сегодня мы считаем, что движемся во времени, а с точки зрения древнерусского человека, время двигалось мимо людей в неподвижном мире. До сих пор остались отголоски этих представлений: *«пришло время»*, *«предыдущий год»*, *«последующий»*, *«наступил час расплаты»*, *«минул срок»* и т.д. Время воспринималось и циклами, как на Востоке: с приходом к власти нового князя начинался и отсчет новой эпохи.

Святые иконописцы непостижимым способом все-таки умудрялись решать не решаемую задачу – увидеть и передать эту самую вечность, необъяснимую и без-образную. Что наглядно подтверждают их иконы, преодолевшие время.

И такие достижения имели не только иконописцы. Вершинные произведения великих светских художников тоже таинственно и необъяснимо отмечены вечностью. В противном случае они были бы давно забыты. Надо согласиться с о. Владимиром Соколовым, для которого талант – «дарованная Богом человеку способность отражать и реально воплощать Вечность и Бесконечность жизни»¹.

Следовательно, происходит некое чудо превращения временного в вечное? Вечное входит во временное. И становится вечностью тварной? Из нее ничего не исчезает, но в ней может возникать проекция духа, не делая саму вечность образом.

И если время мы переживаем в том или ином состоянии, то известно ли переживание человеком вечности? И вообще переживается ли она? Художник существует во времени и в вечности сразу. Потому его и касается своим крылом вечность, оставляя след в искусстве, что вечность живет у него в сердце и даже в уме, который пытается ее осмыслить во времени, но окончательно может постигнуть только за пределами временного круга. Но и время для художника не пыль. Оно наполняется мыслями и чувствами, которые или уже претворены, или будут претворены в

Непременно надо сказать о литургическом времени. Богослужение всегда происходит *здесь-теперь*: «днесь и сейчас». Православные каждый год вновь переживают события, происшедшие с Христом, и через богослужение участвуют в них. Для верующего человека моменты, касающиеся священной истории, не когда-то происходили, они для него происходят *здесь-теперь*. Любопытно отличие мифологического времени от былинного. Мифологическое время считалось божественным; оно повторяется, ибо боги пребывают всегда в настоящем; время же былинное – это время героев (людей), и оно больше не повторится, ибо вместе с людьми прошло раз и навсегда.

¹ Соколов Владимир, священник. О таланте и природных способностях // Он же. Мистика или духовность? Ереси против христианства. М., 2012. С.129.

художественные образы, несмотря на неумолимое ускользание времени в прошлое. На то дана человеку память.

А. Тарковский отмечает: «Говорят – время необратимо. Это справедливо лишь в том смысле, что, как говорится, прошлое не воротить. Но что это, в сущности такое – “прошлое”? То, что уже прошло? Но что это означает – “прошло”, если для каждого именно в прошлом заложена непреходящая реальность настоящего, каждого текущего мгновения? Прошлое, в определенном смысле, гораздо реальнее или уж во всяком случае стабильнее, устойчивее настоящего. Настоящее скользит и уходит, словно песок между пальцами, и определяет свою материальную весомость лишь в воспоминании о нем. В противоположность надписи на Соломоновом кольце, как известно, гласящей, что “Все проходит”, мне хочется сосредоточить внимание на обратимости времени в этическом его значении. Время не может бесследно исчезнуть, потому что является лишь субъективной духовной категорией. Время, проживаемое нами, оседает в наших душах опытом, располагающимся во времени»¹.

Для нас время хоть и неуловимо, но остается ценностью – не той, что «time is money», а ценностью духа, духа, могущего выразить себя в земных условиях именно во времени и за счет времени. Причем это характерно не только для музыки, кино и театра, разворачивающих свой «контент» во временном континууме.² Иконе и картине, пусть меньшее, но тоже требуется время, чтобы они «заговорили первыми».

Художник способен противопоставить себя своей эпохе, он может с ней не считаться, может вознестись над не устраивающим его временем, но выпадая из времени, любой человек теряет ориентиры в пространстве, связи с людьми, а в итоге теряет ум...

¹ Тарковский Андрей Арсеньевич. Запечатленное время // <http://predanie.ru/lib/book/read/118119/>

² Кинообраз, например в понимании Ж. Делеза, – это единство двух реальностей – физической (образ-движение) и психической (образ-время).

Небытие и творчество



Возникает вопрос: что вызывает произведение искусства из небытия? Ведь небытие тоже своего рода вечность – вечность наизуворот, некое ничто, не вызывающее никаких чувств и эмоций по причине своей полной трансцендентности. «Ничто же несть со всем во всех аспектах»¹, – так определяет небытие М. Хайдеггер. Но как тогда искусство рождается в жизнь? Не лишне повторить: тайна... В небытии ничего не возникает, но из него возник мир. А куда уходит преходящий бездуховный мир? Не в небытие ли? Если «зло само по себе есть ничто, ибо оно не есть какое-либо существо и не имеет никакого состава»², то означает ли это, что небытие – зло? Ведь не из зла же сотворен мир. Разумеется, не из зла, ибо небытие – не зло, а именно ничто, «ноль» для нашего ума и чувств, однако движение, приближение к небытию – зло, потому что убавляет бытие.

Но из небытия ли творит художник свое произведение? Вот что на сей счет писал святитель Григорий Палама: «В самом деле, мы [люди] только одни из всех созданий имеем, кроме ума и рассудка, ещё и чувства. То, что естественно соединено с рассудком, открывает разнообразное множество искусств, наук и знаний: земледелие, строительство домов, *творчество вещей из ничего* – разумеется, не из совершенного небытия, ибо это уже дело Божие, – всё это дано только людям»³. А, может быть, творит из «Я»? Ведь произведение – не объект в обычном смысле, а «продукт» субъекта, говоря языком Фихте. Тогда остается ли место для синергии? Едва ли. Субъективизм фантазии начинает вытес-

¹ Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М., 2008. С. 365.

² Авва Дорофей, преподобный. Подвижнические наставления // Добротолюбие. В 5 тт. Т. 2. М., 1895. С. 625.

³ Цит. по: Киприан (Керн), архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. С. 364.

нять умную реальность и в результате выходит лишь иллюзия духа. Вместо прибавления бытия, получается «фиктивность».

Симптоматично, что многочисленные имитации сегодня и вытесняют саму реальность. Образовалось две их модели: симулякр и виртуальность. Некоторые философы, пытаясь привязать апофатический метод богословия к нигитологии, ставят задачу превращения небытия в бытие. Нам видится здесь антихристианский подход к строительству культуры и вообще к жизни. Снова поднимает голову гордый «новый человек», возомнивший себя равным Богу, – очередной человекобог, навязывающий свои inferнальные предпочтения. Ничего, кроме антикультуры у него не получится. Синергия – здесь тоже ложная, ибо это синергия с собой... А по факту – с велиаром, отцом всякой лжи.

Синергийное творчество служит исключительно прибавлению добра и самой жизни, стремится к преображению бытия. В утреннем правиле (молитва 8) православные произносят: «Сподоби мя, Господи, ныне возлюбити Тя, якоже возлюбив иногда той самый грех; и паки поработати Тебе без лености тощно, якоже поработах прежде сатане лъстивому». Для того, чтобы поработать, и существует синергия. В ней человек со тщанием осуществляет всякое дело по воле Божией и во славу Божию.

Кого и как могут обогатить псевдосущности, если они тьма? Пустота не может быть плеромой. Блеф не может стать искренностью.

Художник же по призванию – творец, но не вор и не обманщик-пройдоха.

Синикония, синаксия и синархия



Интересные и глубокие наблюдения сделал Олег Генисаретский. Будет упущением пройти мимо его классифика-

ции: «Применительно к сознанию, если оно рассматривается как отличное от воли, уместнее говорить о синиконии, символическом подобии образов и прообразов человеческого и божественного сознаний (тема преимущественно софиологическая). Если же речь идет о сообщительности божественного и человеческого лиц, стянутости воли и сознания в единство самопроизволения / самосознания, то синергия и синикония оказываются двумя сторонами синаксии – созначности даруемых божественных благ и ценностей, которым человек привержен в своей духовной избранности и внутреннем устроении. Наконец, в духовно-творческом мире налицо еще и синархия, соотношение божественной и человеческой природ (начал, статей). Все это срезы, измерения одной и той же органической иерархии, различимые – в духовно-творческом самосознании – как энергия и символ, природа и лицо, в соответствии с известными первопонятиями православного богословского предания»¹. Вот обстоятельная позиция ученого, не опускающегося до морализаторских обличений.

Дальше нам предстоит затронуть довольно увлекательную проблему.

Что же на самом деле (практически) происходит в области, указанной Генисаретским, – в синаксии?

Попытаемся понять.

Художник предопределенно так устроен, что увиденным, запомненным, понятым и пережитым ему необходимо поделиться с людьми. Между реальностью и ее воспринимающим появляется третий, кто желает о ней знать не только из личного опыта, часто неудачного, но и от *свидетеля*. Уместно привести тезис А.А. Тарковского, высказанный им в одном из своих интервью. Кинорежиссер говорил о том, что искусство необходимо обществу, ибо общество не совершенно; совершенное общество, возможно, и не испытывает необходимости в искусстве.² Стало

¹ *Генисаретский Олег*. Духовно-творческая традиция в русской культуре // «Культура и будущее России». Череповецкие чтения. М., 1992. С 13.

² Кстати, у Тарковского в книге «Мартиролог» находим другие слова: «Искусство – душа народа» (*Тарковский Андрей Арсеньевич*. Мартиролог //

быть, и художник нужен как раз для означенного неудачника («Зритель, покупая билет в кино, словно стремится заполнить пробелы собственного опыта», – говорит режиссер); из таких неудачников в основном и складывается несовершенное общество, ибо зачастую сам художник – вовсе не избранник, а тоже неудачник (иначе не «списывал» бы у других). У удачника же возникает потребность того или иного материала, который необходимо искусствометрически осмыслить и превратить в символическое подобие реальности, открывшейся через логос-символ, но осмысление не всегда оказывается успешным – в силу самоупора в себя, духовного затмения или по каким-либо другим причинам. Окончательный результат может получиться отрицательным и на другом (частном) основании: от возникновения пустот в полноте произведения. Художник не добрал что-то качественное, существенное, без чего произведение остается неполноценным. Без совершенной красоты, в ее глубинном православном понимании. Или, напротив, художник не сумел выделить главное, и второстепенное довлеет над главным. Состоялась ли в таком случае синергия? Маловероятно. Прежде чем осмыслить увиденное, его необходимо воспринять чувством, запомнить и пережить самому художнику (по мысли А.П. Довженко, чтобы потрясать других, нужно быть самому потрясенным), а потом не без помощи интуиции (выражаясь на церковном языке, содействием Духа Святого) потребуется соответствующая системная организация того, что необходимо почувствовать и в катарсисе¹ пережить зрителю.

<http://predanie.ru/lib/book/read/118119/>), «Искусство – тоска по идеалу» (*Он же*. Запечатленное время // <http://predanie.ru/lib/book/84922/>), «Искусство, как и наука, является способом освоения мира, орудием его познания на пути движения человека к так называемой “абсолютной истине”» (Там же). Что говорит не о противоречивости взглядов кинохудожника, а о разнообразии применения понятия: разные контексты – разные и применения, отсюда и разнообразие толкований.

¹ Дионисий Ареопагит ввел понятие «онтологического катарсиса»: это погружение молящегося в самого себя, когда душа отрешается от всего внешнего, даже от своих способностей, ради мистического совершенствования. Имеет ли отношение такой катарсис к деятельности иконописца? Если икона есть молитва в красках, то, разумеется, священный образ нельзя со-

Но при всем том, что художник потрясен, он остается хладнокровен. А. Тарковский объясняет: «Художник обязан быть спокойным. Он не имеет права обнаруживать свое волнение, свою заинтересованность и изливать все это на зрителя. Любая взволнованность предметом должна обернуться олимпийским спокойствием формы. Только тогда художник может рассказать о волнующих его вещах»¹. Другими словами, спокойствие художника следует понимать как первенство ума над чувствами, что как раз соответствует норме любой деятельности, благословленной святыми Отцами. Без продуманной композиции, а, следовательно, без тщательного отбора материала, без его определенного строя, структуры, без интересной подачи здесь не обойтись. Да и об экстазе не следует забывать. Но все это морализаторам грезится магией, что лишний раз подтверждает одно: им не известна профессиональная специфика создания произведений.

В творчестве заметно проявляет себя национальный фактор: сказываются особенности мировидения того или иного народа как в лице художника, так и со стороны тех, кому предназначено его произведение. В Боге нет, разумеется, ни эллинов, ни иудеев, но в обычной жизни-то они никуда не делись. На что обращал внимание Иван Ильин. Бог не требует от людей нивелировки национальных культур и уничтожения ментальности нации. Ибо и то, и другое сложилось с Его благословения.

Художник обычно чувствует (но не всегда получается), когда выбрать момент для завершения работы, когда она может начать собственную жизнь. Без опыта, без глубокого, всестороннего знания своей профессии все это возможно лишь благодаря счастливой случайности.

здать без погружения иконописца в самого себя – в Царство Небесное, которое внутри нас есть, без отрешения души изографа от внешних и внутренних факторов, мешающих созиданию иконы. Однако и молящийся ведь потом перед священным образом проделывает нечто похожее, если он хочет духовно совершенствоваться.

¹ Тарковский Андрей Арсеньевич. Запечатленное время // <http://predanie.ru/lib/book/read/118119/>

Интуицию тоже трудно переоценить. В данном случае, она является не просто способностью нечто предчувствовать, пока оно не произошло. Речь идет о духовной интуиции, когда человек приобретает способность видения самой сущности явления: от Бога оно или от врага рода человеческого. Духовная интуиция – свойство, вложенное в человека Богом, присущее образу Божию в человеке.

И когда образ Божий зачернен, то человеку псевдодуховное кажется именно подлинной духовностью. Истинно же духовный человек – действительно прозорливец. Вот он и является обладателем настоящей интуиции. Произвольный случай тогда становится бессилён. У *духовидца* в руках находятся ключи от потаенных комнат искусства. На то и синергия. Художнику, как правило, известен каждый ключ и план расположения комнат. Так его воспитывает Бог. Но одна комната все-таки припасена Им для художника в качестве сюрприза.

Андрей Тарковский и синергия



В силу нынешнего разброса мнений и вкусов, мы сильно рискуем, приступая к рассуждению о роли синергии на примере творчества Тарковского. Тем не менее значимость достижений в искусстве, масштабная личность кинорежиссера вполне заслуживают такого разговора, при всех метафизических, а также простительных и непростительных богословских «шатаниях» художника.

Работы Мастера являются примером умения цельно увидеть, интуитивно и остро почувствовать, накрепко запомнить, глубоко обдумать, а потом все пережитое талантливо передать уму и чувствам зрителя. Будучи русским человеком, Андрей Арсеньевич делал это по-русски, но так, что его фильмы в культур-

ном отношении становилось полезно и интересно смотреть людям многих национальностей. Вопрос заключался не в национальности зрителя, а в его эстетической грамотности и желании понять авторский замысел. Сам же замысел неизменно диктовался интересом автора к Богу.¹ Красноречив совет мэтра молодому коллеге: «Поверь в Бога – и станешь художником». На наш взгляд, уже здесь обнаруживает себя косвенное указание на синергию. Тарковский понимает и по себе, что без Бога настоящего искусства не создать. «Художник, не имеющий веры, подобен слепорожденному живописцу»², – откровенно заявляет он. Потому и молодому режиссеру не стать художником. Не будем строго придирааться, что в книге, посвященной своей работе, режиссер не говорит *прямо* о синергии, тем не менее она им подразумевалась, хотя бы интуитивно: «В творчестве личность не утверждается, а служит другой, общей и высшей идее. Художник – всегда слуга, пытающийся как бы расплатиться за свой дар, данный ему, как чудо!»³. Да, слуга – это не со-творец с Богом, но в данном случае лишь формально, а по сути дела, если вдуматься в текст Андрея Арсеньевича, то находишь синонимы.

Одно из самых главных качеств настоящего художника – умение создавать художественный образ. Каждый мастер понимает и создает его по-разному. Что естественно. «Художественный образ возможно принимать только на веру». Потому нас интересует искусство именно Тарковского. Он сделал довольно смелое признание: «Художественный образ – всегда иносказание, то есть замена одного другим. Большого – меньшим. Рассказывая о живом, художник оперирует мертвым, говоря о бесконечном, предлагает конечное. Замена! Бесконечное нельзя материализо-

¹ О замысле фильма «Сталкер» режиссер признавался: «Картина о существовании Бога в человеке и о гибели духовности по причине обладания **ложным знанием**» (*Тарковский Андрей Арсеньевич. Запечатленное время* // <http://predanie.ru/lib/book/read/118119/>. – Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.).

² Там же.

³ Там же.

вать, можно создать <...> его ОБРАЗ»¹. Трудно представить на экране бесконечное, даже иллюзией, поскольку само по себе оно не имеет образа. В математике его обозначают сваленной набор восьмеркой, но это даже не условный образ, а условленный знак, вовсе не художественный. Очевидно, режиссер знал о чем говорил, если полагал, что можно создать... Постановщик писал: «Истинный художественный образ – это всегда наличие органической связи идеи и формы. Наличие же формы при отсутствии мысли или мысли при отсутствии формы – разновидности, разрушающие его и выводящие за пределы искусства»². «Органическая связь идеи и формы» достигается в благодатной синергии. Остальные случаи – примеры выпадения из нее.

В мире искусства, начиная с Нового времени, остается всегда актуальной проблема самовыражения и самоутверждения художника. Она особенно обострилась с появлением модернизма и усугубилась в постмодернизме. Любыми средствами люди, называющие себя художниками, пробуют собственную персону прорекламировать, сделать центром внимания, привлечь интерес к ней. Нет тех жертв, на которые не пошел бы постмодернист ради успеха. И вся деятельность, все приемы его работы будут направлены только на это. Симулякры, как правило, для подобных целей и предназначены. Чему был посвящен наш анализ, касающийся нигитологии. О благодатной синергии здесь не может быть речи. Нам приходилось сталкиваться с мнением, считающим Тарковского чуть ли не авангардистом. Как уже известно, Б. Адрианов считает его модернистом. Об отношении Андрея Арсеньевича к авангарду скажем ниже. Относительно особенностей самовыражения режиссер высказывался с позиций «ортодоксального» реалиста. Он не верил, что художник творит «только ради самовыражения. Самовыражение без взаимопонимания бессмысленно. Самовыражение во имя осуществления духовной связи с другими – мучительно, невыгодно и в конечном счете жертвенно. Но вряд ли стоит труда слушать собственное эхо»³.

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же.

Что в данном высказывании относится к модернизму, а что к постмодернизму? Нам непонятно. Тем более Тарковский «расширяет свой арсенал для того, чтобы облегчить людям общение, то есть возможность понимания друг друга на самом высоком интеллектуальном, эмоциональном, психологическом, смысловом уровне. Поэтому можно сказать, что усилия художника также направлены к тому, чтобы улучшить, усовершенствовать жизнь, облегчить взаимопонимание людей»¹.

Некоторые из «ослепленных "светом Православия"» могут нас обвинить: Тарковский постоянно снимал сновидения, т.е. опирался на подсознание, пребывал в мечтательности, следовательно, в *расслаблении* духа. Подобный упрек можно подкрепить даже признанием И. Бергмана: «Тарковский – создатель нового органичного киноязыка, в котором жизнь предстает как зеркало, как сон»². Более того, при недостаточной убедительности, обличение можно усилить весомыми теоретическими аргументами: «Сновидные состояния днем, галлюцинации, бред слабоумных составляют патологию воображения»³. Ни о какой *благодатной* синергии здесь не может быть и речи, а вот магия визионерства дает о себе знать со всей очевидностью.

«Ослепленным» отвечает блаженный Августин: «То, что производит сон, возникает из тела и действует в теле. Сон приводит в бесчувственное состояние и некоторым образом заслоняет телесные чувства. Душа же уступает этому изменению с удовольствием, потому что оное изменение, возобновляющее телесные силы после трудов, происходит по закону природы... телесное изменение, какое представляет собою сон, может отнимать у души пользование телом, но не ее собственную жизнь»⁴.

¹ Там же.

² Цит. по: *Дорогих Алина, видеограф, режиссер*. Бергман в отражении Тарковского // <https://www.feellini.ru/bergman-v-otrazhenii-tarkovskogo/>

³ *Позов А.* Основы древнецерковной антропологии. В 2 тт. Т. 1. СПб., 2008. С. 276–277.

⁴ *Августин Иппонийский, блаженный.* Творения. В 4 томах Т.1. СПб., Киев, 2000. С. 14.

Критик может предъявить множество прямо противоположных цитат других святых, призывающих не верить снам и относиться к ним с крайней осторожностью. Мы и не собираемся оспаривать мнение святых. Сам Тарковский в «Солярисе» называет сон подобием смерти. Это древнее библейское сравнение выдает лишь знание режиссером Писания. Но духовные подвижники вели речь о *доверии* снам, о том, что нельзя руководствоваться ими людям, опираясь на сновидения как на некую программу или предначертанный сценарий жизни.

Есть ли нечто подобное у Тарковского?

Не припоминаются в его фильмах «галлюцинации, бред слабоумных» или даже «сновидные состояния днем». Герои Мастера, напротив, постоянно философски размышляют, спорят, доказывают друг другу свою истину. Будет ложью их диалоги назвать «бредом слабоумных». Ну разве что по инфантильности ума самого критика. Никто из персонажей не был представлен и в состоянии сомнамбулы. Призывал ли Андрей Арсеньевич «жить по снам»? Он использовал сновидение в качестве образа, метафоры, ассоциации состояния героя, т.е. в виде художественного тропа. Отец Павел Флоренский утверждал: «...искусство есть оплотненное сновидение»¹. Кому должен был доверять режиссер: морализирующим маргиналам или Флоренскому? Даже сами сновидения святитель Феофан Затворник различал в зависимости от того, кому они принадлежали. У человека, живущего беспутно, сны «всегда нечисты, страстны: душа там бывает игрищем греха»². У человека, ставшего на путь спасения, сны зависят от того, что у него на душе, с каким настроением он уснет. А потому и сновидения бывают страшные или, наоборот, благостные. Христос спокойно спал даже во время бури. Чаще всего Бог, Матерь Божия, святые угодники и Ангелы напрямую обращались к праведникам в тонком сне; а Иаков даже боролся с Ангелом. То есть здесь особенно сказывается мистический план бытия. В «Сталке-

¹ Флоренский Павел, священник. Иконостас // Он же. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 84.

² Феофан Затворник, епископ. Начертание христианского нравоучения. М., 1891. Репринт: 1998. С. 255.

ре» сцену сна героев уместно прокомментировать цитатой: «Я сплю, но сердце мое бодрствует» (Песн. 5: 2). Нет, не магия, какая-то тайна открылась кинематографисту именно в данной сцене, ибо он предъявил миру даже свидетельство о последнем дне своей жизни: на утопленном отрывном календаре навечно застыла дата – 28 декабря...

Заметим, в фильмах режиссера нет снов развратных и мерзких; нет смакования низменных чувств и аномального подсознания, свидетельствующего о деградации личности. Это воистину прямая реализация мысли Флоренского: искусство как оплотненное сновидение.

Кто из святых Отцов налагал запрет на использование сновидений в такой роли? Никакой и мечтательности там нет. Тем более у Тарковского, помня о психологической «плотности», даже напряженности в его киноработах. Сон в них – непрерывное течение бытия, бытия души, причем оно в представлении художника не «особая форма движения материи», а движение духа. В «Солярисе» сон становится наказанием за грех, судом над совестью героев. Сновидения у режиссера можно назвать философскими иносказаниями, логикой по-над логикой, формой «остранения» бытия.

Мы проводим во сне около трети всей жизни. Кто сказал, что целую треть жизни надо выбросить прочь, ибо она недостойна внимания художника? В фильме «Зеркало» его автор говорит, что очень ждет сна, в котором хочет видеть себя ребенком, дабы снова испытать ощущение счастья. Можно на это ханжески возражать сентенцией «Человек сам кузнец своего счастья». Но кто из нас, хотя бы раз в жизни, не просыпался со слезами на глазах после созерцания своего светозарного детства? Кто и по какому праву запрещает это испытать режиссеру? Ведь он сам для себя считал, что главной задачей в творчестве должно быть не создание красивых «видений», а – запечатление времени – времени, в котором Бог сподобил автора жить. Отсюда первое требование Мастера к актерам состояло в том, чтобы они ничего не *представляли*, а – *были*. Это не тяга к натурализму, а стремление к *настоящности жизни*, к ее подлинности, с тем, чтобы при всей

неоднозначной пестроте чувств, мыслей, событий выявить истину и запечатлеть ее правдиво.



Кинорежиссер А.А. Тарковский.

Мы считаем своей обязанностью добавить еще одну грань. Она необходима для объективности. И вот почему...

Из синергии художнику очень легко выпасть. Синергия ведь не медитация, не транс, в который требуется сначала войти, а потом необходимо время для выхода из него. Синергия – и не аналог литургии. Можно сказать одно: синергия – непременно сознательное, благоговейное чувство Бога в себе или хотя бы рядом во время творческого процесса. Потому она и *благодатная*. Потому и требуется постоянное богомыслие. Стоит на секунду забыть об этом, как художник мгновенно выпадает из синергии.

Что мы обнаруживаем на примере того же Тарковского.

Создается впечатление, что Андреев Тарковских было несколько: один – поэт-кинохудожник, автор фильмов; второй – жесткий, принципиальный постановщик, непосредственно во время съемок; третий – вдумчивый писатель, автор статей и книг, иногда едкий; четвертый – радушный хозяин дома, отец, муж, друг... И т.д. И не каждый из перечисленных Тарковских соот-

ветствовал друг другу. Терялась, в святоотеческом понимании, цельность личности. Отсюда случались нестроения, противоречившие не только синергии, но и вообще христианской этике. Иногда, например, постановщик прибегал к нецензурной брани на съемочной площадке (запечатлено кинохроникой). Возникает большое сомнение: ощущал ли тогда он Бога в себе или рядом? Это чувство ему было знакомо: «Великое счастье – ощущать присутствие Господа»¹. Странно, если во время творческого процесса ощущал присутствие Бога и все-таки крыл матом непосредственно при Боге...

Любопытная подробность, привлекающая внимание: первый (дипломный) фильм «Каток и скрипка» залит солнечным светом; во втором фильме «Иваново детство» светлыми остаются отдельные сны Ивана, относящиеся к довоенной поре; в «Андрее Рублеве» памятны уже не солнечные, а дождливые дни: режиссера обвиняли в том, что Русь он залил дождями; в «Солярисе» свет иногда пробивается с Соляриса, но он никого не привлекает; в «Зеркале» солнце припоминается лишь в проходных сценах детства; в «Сталкере» солнца не припомнить; «Ностальгия» – в дымах, туманах и в потёмках... Речь вовсе не о художественности в перечисленных лентах. Складывается впечатление постепенного угасания света в душе Тарковского.

Да, жизненный крест становился все тяжелей, но крест просвещает христианина и удручает язычника. Поэтому те же гонения на Церковь только ее укрепляли. Просим не торопиться с обвинением нас в фарисействе. Никто никому не предъявляет претензий и не оправдывает гонений. Мы пытаемся понять лишь обстоятельства и причины, влиявшие на творчество художника.

Тем не менее Тарковский дал повод, к сожалению, и для соблазнов...

Не хотелось бы судить, но очевидно, именно выпадения из синергии (или смертельная болезнь?) привели гениально одаренного Мастера, искавшего Христа всем своим творчеством, к фиаско, опрокинувшему эти настойчивые поиски. Во всяком случае,

¹ Тарковский Андрей Арсеньевич. Мартиролог // <http://predanie.ru/lib/book/read/118119/>

нам так видится. Страшно признать, но трудно и отказаться от мысли, что последний фильм режиссера «Жертвоприношение» явился пасквилем на Евангельскую весть о Спасителе мира. Мир от катастрофы, по Тарковскому, оказывается, может спасти не Христос, а идейно одержимый прелюбодей, согрешивший во спасение мира соитием с ведьмой, кощунственно для христианского сознания названной Марией.¹

Выше говорилось: христианская этика требует от художника одного – жить не своим разумением, подчас оборачивающимся произволом и вседозволенностью, «но всяким словом Божиим» (Лк 4: 4). Священник Владимир Соколов замечает: «Открывая высшие ценности и красоту горнего мира, талантливый человек становится вольным причастником добра и невольным обличителем зла»². Против чего вряд ли возразил бы и сам кинорежиссер, ибо позиционировал себя православным христианином. Таким и похоронен. В этом требовании «жить словом Божиим», созерцая красоту горнего мира, нет пресловутой моралистики. Это условие, при котором человеку дается благодать, а божественные энергии питают его ум, душу и даже тело. Иначе не состояться и

¹ Некоторые киноведы стыдливо называют ее «доброй ведьмой», а другие и вовсе не считают таковой. Тем не менее психологически у нас складывается полное впечатление, что служанка и есть колдунья, независимо от того, кто ее так назвал в фильме. Исходя из философских соображений касательно драматургии, могла ли обычная служанка предотвратить всемирную катастрофу? В чем тогда смысл образа служанки с именем Мария? А теперь обратимся к словарю М. Фасмера: «вѣдьма, укр. *відьма* “ведьма; ночная бабочка”, блр. *вѣдзьма*, чеш. *vědma*, польск. *wiedźma* “ведьма, колдунья”. Как и кашуб. *wieszcz* “упырь, вампир”, связано с праслав. **vědě* “я знаю” (см. *вѣдать*, *ведь*), др.-русск. *въдь* “колдовство, ведовство, знание”» (Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка. М., 1986. В 4 томах. Т. 1. С. 285). Можно ли сегодня соединять христианское понятие о добре с демонической представительницей языческого мира? Напрасно отсылать нас к «праслав. **vědě* “я знаю”». Знания бывают разные, в том числе и «чернокнижные» – оккультные. Не случайно на Святой Руси ведьма тесно связывалась с колдовством, что подтвердил Фасмер.

² Соколов Владимир, священник. О таланте и природных способностях. С. 142.

синергии. Во всяком случае, из *благодатной* синергия превратится в *безблагодатную*, а, следовательно, не имеющую отношения к Богу. Может ли художник, пребывая в дивергенции, становиться или оставаться обличителем зла?

Любители изощренной герменевтики имеют удобный повод упрекнуть нас в непонимании апофатического замысла Тарковского. И мы рады ошибиться. Ибо далеки от навязывания своей точки зрения. Все здесь сказанное надо воспринимать в качестве анализа, размышления, а не прокурорского обвинения.

Однако ум взрывается неоспоримым фактом: отрицание подвига Христа, возможность спасения мира через прелюбодеяние с ведьмой *Марией* (!!), а не через «всепревосходящую чистоту Девы» (св. Григорий Богослов) остается налицо. В таком случае, кому совершено жертвоприношение?

Нас уверяют, что творческая личность приносит себя в жертву греху ради спасения людей. Сам режиссер расплачивается за свой талант грехопадением, т.е. губит душу, чтобы приобрести её.

Тогда как понимать слова самого же режиссера: «Ложен путь, по которому устремилось современное искусство, отказавшееся от поисков смысла жизни во имя утверждения самоценной личности. Так называемое творчество начинает казаться каким-то странным занятием подозрительных личностей, утверждающих самодовлеющую ценность персонифицированного поступка. Просто как волеизъявление. Но в творчестве личность не утверждается, а служит другой, общей и высшей идее»¹? Легко догадаться, кто нашептал такую «высшую идею», если она сочетает приятное с полезным: блуд во имя спасения. Гибель души, со всей очевидностью, подобному «спасителю» гарантирована. А вот насчет приобретения души есть большие сомнения.

Самая изощренная защита здесь, на наш взгляд, будет напрасной. Ведь на резонный вопрос Шарля-Юбера де Бранта «Кто же вы, христианин или нет?» режиссер ответил: «Работая над фильмом, я все время думал о том, что его будут смотреть

¹ Тарковский Андрей Арсеньевич. Запечатленное время.

очень разные аудитории»¹. Раньше снимал для христиан – и «разным аудиториям» было понятно, но что-то случилось с сознанием художника. Погасла еще одна «лампочка» в душе? Или он изменил свое убеждение на противоположное, если «все время думал о том...»? А если нет, то как тогда соединить одно с другим, ибо соединения не получается?

Гениальность – не гарантия безошибочности. Ошибались даже святые. В качестве вероучебной нормы Церковь, борясь с ересями, выработала свое *учение*. Иначе зачем оно? Можно было бы вполне ограничиться высказываниями выдающихся представителей Церкви, составив цитатник. Но нет и быть не может никакого «вероучения», кроме приверженности тем или иным эстетическим предпочтениям, для деятелей светской культуры.

И здесь вероятность личного мнения значительно расширяется, но возрастает серьезный риск войти в противоречие с Церковным учением, когда художник касается богословских вопросов. В таком случае любой автор предстает перед выбором:

1) придерживаться мнения Церкви, к которой он себя причисляет;

2) придерживаться собственного мнения, следуя икономии, т.е., оставаясь в *допустимых* рамках Церкви;

3) избрать собственное мнение, полностью свободное от церковного учения, тем самым не считая себя членом Церкви, и ступить на путь ереси.

Что выбрал Тарковский? Неужели третье?

Применяя классификацию Г.П. Федотова, наш кинохудожник предпочел «секуляризованное, оторванное от Церкви творчество, [которое] отличается от христианского отсутствием признанного критерия. <...> И оно должно быть судимо Крестом».

Хотя в фильме рассказывается история из православного Патерика о засохшем дереве, но в фильме же, мы видим, «засыхает» православное мировоззрение автора.

¹ «Красота спасет мир...». Интервью с Андреем Тарковским Шарля-Юбера де Бранта / Перев. М. Чаковской // Искусство кино. М., 1989. № 2.

Этого наши оппоненты, оставаясь до конца принципиально объективными, опровергнуть вряд ли смогут. Или все-таки нет таких крепостей, которых не взяли бы большевики?

Проблема нравственности, о которой любил рассуждать режиссер, становится бессмысленной, если создавать положительный образ ведьмы, да еще с именем Мария (!), а заодно реабилитировать грех похоти.

По мнению о. Феодора (Ильина), Тарковский, «скорее, относится к людям, которые пытаются искать Истину, и в этом поиске сознают смысл своего существования, а не к тем, которые уже познали Истину и жизнь свою стараются построить в соответствии со своей верой и со своим знанием»¹. На наш взгляд, произошла трагедия художника: притом, что он всю жизнь искал истину, в чем и признавал смысл своего существования, все-таки завершил свой путь искажением Истины, которая, как известно из Евангелия, есть Иисус Христос.

Состоялось ли в таком случае со-трудничество постановщика с Богом? С каким? С богом «ученых и философов» (можно добавить сюда художников) или с Богом Исаака, Иакова, Авраама, о чем предупреждал Б. Паскаль? Пусть на данный вопрос честно ответят сами оппоненты.

Нам же открывается некое чудовищное противоречие между словами «Художника занимает абсолютная истина, поэтому он смотрит вперед и видит раньше других»² и полученным результатом, столь далеким от заявленной «абсолютной истины». В данном случае, если Андрей Арсеньевич, смотря вперед, и увидел что-то раньше других³, то это было время антихриста – лжемессии, выдавшего себя за Христа.

¹ Андрей Тарковский: «С надеждой и верой». Беседа с иеромонахом Феодором (Ильиным) // Татьяна день. М., 1998. № 26.

² Тарковский Андрей Арсеньевич. Запечатленное время.

³ Мысль Тарковского перекликается здесь со значением французского слова «avant garde» – *передовой отряд*, т.е. *идуший впереди*. Этот военный термин появился впервые в сфере политики, и в 1885 году Т. Дюре перенес его в область художественной критики (См.: Duret T. Critique d'avant-garde. Paris, 1885). Сам Андрей Арсеньевич резко отрицательно относился к

Остается сделать необходимый вывод: синергия требует постоянной «памяти сердца» о Творце, Божественного рачения (в исконном значении этого слова), неустанной суровой работы над собой, неусыпного трезвения духа и строгой дисциплины ума.

Тарковский, будучи хрестоматийным перфекционистом, вне всяких сомнений, отдавал себя искусству полностью, работая с огромным напряжением сил, буквально на их пределе. Очевидно, именно перенапряжение, ностальгия и болезненное состояние провоцировали срывы и явились причиной упомянутых богословских промахов режиссера – режиссера, добровольно избравшего религиозную парадигму в своем творчестве.

Впрочем, дают о себе знать и более вероятные причины: интерес к антропософии Рудольфа Штайнера; многократные занятия медитацией в Италии; доверительные отношения с Джуной Давиташвили и с другими экстрасенсами; интерес к буддизму¹ –

авангардистам: «Проблема авангарда возникла в XX веке – тогда, когда искусство постепенно теряло свою духовность. Хуже всего сейчас в этом смысле обстоит дело с современным изобразительным искусством: почти сплошь и категорически бездуховным. Принято думать, что подобное положение вещей отражает состояние обездуховленного общества. Если на уровне простой констатации этого трагического положения – то я согласен: да! отражает! Но не на уровне искусства, призванного преодолевать бездуховность – совершать эту констатацию опять-таки на духовном уровне, как это делал, например, Достоевский, первый, выразивший эту болезнь наступающего века с гениальной силой!». Режиссер, к разочарованию поклонников авангарда, не видел в предмете их поклонения никакого смысла: «Я могу понять, что это означает применительно к спорту, например. Но признавать авангард в искусстве – значит признавать в искусстве прогресс. Прогресс в технике – я понимаю, что это значит: это более совершенные машины, способные лучше и точнее выполнять возложенную на них функцию. Как можно быть более передовым в искусстве: возможно ли поэтому, что Томас Манн лучше Шекспира?» (Там же). И вот, при таком отношении к авангарду в искусстве, Тарковский сам оказался авангардистом, но уже много хуже – авангардистом в отношении Евангелия.

¹ По признанию Шарля-Юбера де Бранта, человека, близкого режиссеру в последние годы его жизни, «Андрей Арсеньевич не раз высказывал мысль, что хотел бы умереть в каком-нибудь буддийском монастыре на Тибете. Восток его очень привлекал» (*Кузнецова Анна*. Шарль-Юбер де Брант: Искусство Тарковского изначально дерзостно // <http://ruslo.cz/index.php/>

все это, по всей видимости, не прошло бесследно... В дневниковых записях режиссер упоминает о планах поставить фильм по Евангелию в трактовке оккультиста Р. Штайнера. Хотя правильной речью вести даже не о желании экранизировать каноническое Евангелие в понимании главы антропософии, а о съемках гностического «Пятого евангелия», им написанного, где Богочеловек Иисус Христос становится человеком Иисусом – подобием шекспировского Гамлета, сомневающимся, а порой даже малодушным (!); лишь потеря сознания спасла его от жертвоприношения идолам и богоотступничества (!!!). Этот человек Иисус, соединяясь с «солнечным эоном», только тогда и становится Христом. Причем Штайнер не считал Крещение Богоявлением; не признавал реального Воскресения (воскресло лишь эфирное тело, которое и будет явлено во Втором Пришествии, а само тело остается в глубине земли, куда провалилось в результате землетрясения). «Евангелие» от Штайнера сообщает еще массу аналогичных несуразностей, о коих говорить дальше – значит, их популяризировать.¹ Грозил ли здесь «гибель духовности по причине обладания *ложным знанием*»? Ведь понятно же, *что* ожидало Тарковского в работе над таким фильмом. Это был бы не промах, а провал, настоящая духовная катастрофа выдающегося художника. История подобные примеры знает. Но Бог милостив...

Сегодня Мастер почитается «святым от кинематографии», и высказывать критические мысли о его творчестве отныне – воистину дурной тон. В трудные для Андрея Арсеньевича годы, действительно, критика его означала бы подключение к травле. Но

kultura/item/908-sharl-yuber-de-brant-isskustvo-tarkovskogo-iznachalno-derzostno-ko-dnyu-pamyati-andreya-tarkovskogo-4-4-1932-29-12-1986).

¹ Позволим себе повторить наставление Иоанна Богослова, акцентируя важные слова: «Возлюбленные! не всякому духу верьте, но испытывайте духов, от Бога ли они, потому что **много лжепророков появилось в мире**. Духа Божия (**и духа заблуждения**) узнавайте так: всякий дух, который исповедует Иисуса Христа, **пришедшего во плоти**, есть от Бога» (Ин. 4: 1, 2). Вот у Штайнера и обнаруживает себя обычная ересь докетизма, проповедавшего Христа не во плоти, а в эфирном теле. Сложен человек: не доверял отцу антропософии, а экранизировать его «Пятое евангелие» планировал...

теперь признанному гению не требуется никакая защита. Что бесспорно. Данное обстоятельство как раз и позволяет спокойно, но твердо констатировать: в последний период своей деятельности режиссер, к сожалению, все-таки «забывал» о присутствии в творческом процессе истинного Творца, дарами Которого и питаются люди искусства. Бердяев утверждал: «Творчество не гетерономно и не автономно, оно вообще не “номно”, оно богочеловечно, оно есть обнаружение избыточной любви человека к Богу, ответ человека на Божий зов, на Божье ожидание»¹. Тарковский, судя по его фильмам и книгам, при всем своем недоверии к Бердяеву, с такой постановкой вопроса, очевидно, согласился бы. Однако всегда ли адекватным получается ответ человека на этот зов Бога? Причем не только у Тарковского.

Синергия многое дает художнику, но и художнику необходимо выполнить определенные условия для соработничества с Творцом, чтобы без «прелести» войти в синергийный процесс и оставаться в нем. Ибо он (данный процесс) – отнюдь не комфортное производство эстетически совершенных вещей в состоянии гламурно-чувственно-приятном во всех отношениях, а изнурительная работа, направленная на обретение истины с помощью Богом данного таланта. Выдающийся дар в большинстве случаев – крест. Святые иконописцы вместе с христианами распинали свою «плоть со страстями и похотьми» (Гал. 5: 24). К чему готовы далеко не все деятели светского искусства. Чем и объяснимы их богословские заблуждения.

Святые иконописцы как раз и явили пример особой подготовки, включающей в себя очищение души и тела, собирание ума на предстоящей работе, прежде чем перейти к самой иконописи. Потому Церковь закономерно нарекла иконопись «молитвой в красках». Что и представляет собой свидетельство, результат, норму творческого процесса в благодатной синергии.

Экран или полотно светского художника – не икона и не может быть ею по определению, но результатом богомыслия стать кино- и станковой картине вполне возможно. Фильмы

¹ Бердяев Н.А. Спасение и творчество. (Два понимания христианства) // Путь. Париж, 1926. №2. С. 45.

«Зеркало», «Иваново детство», «Солярис» Андрея Арсеньевича, религиозный цикл живописных холстов Михаила Нестерова и даже пейзажи Поля Сезанна вполне подтверждают достижимость такой вероятности.

Генезис художественного образа



Теперь зададимся вопросом: откуда берется замысел произведения? Проблема не столь трудная для иконописца, но для светского художника, мы уже знаем – весьма затруднительная. Со стороны отдельным авторам кажется все просто: замысел – это «задуманный, т.е. предварительно мысленно составленный план действий»¹. Так ли гладко бывает на самом деле? Для профессионалов реальный процесс, как правило, намного сложнее. Мало кто из них вот так запросто составит «план действий» создания своего произведения. Тысячу раз планируй, а рождение произведения оказывается все равно непредсказуемым, таинственным, как правило, не совпадающим с любыми планами, потому что происходит в синергии, если, конечно, художник в ней пребывает. Кто способен предсказать действие и содействие Бога? Сама синергия, напомним, таинственна, хотя и не является таинством. В ней нет канонически прописанного обряда и всего того, что с ним связано. ***Бессмысленно и вредно творчеству придавать значение тайнодействия.***

Между Церковью и культурой, разумеется, есть диафора (различение), но нет дизрезиса (разделения). Культура отнюдь не претендует заменить собой литургию, мистику, аскетику; она ими или через них освящается. Но без Божественной благодати и аскетики художник обречен на неудачу. Творчества без мистики не существует. О. Генисаретский отмечает: «Таинственны святость, творчество, таинственна их связь, составляющая сокровен-

¹ Безрукова В.С. Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога). Екатеринбург, 2000. С. 299.

ную суть духовно-творческой традиции русской культуры». И если «тайинства, в отличие от секретов, столь же реальны, сколь и неразоблачимы»¹, то и тайны – без воли Божией на это – не подлежат разглашению.

Однако «нет ничего тайного, что не сделалось бы явным» (Мк. 4: 22): образ должен получить еще некие материальные формы, чтобы быть воспринятым зрителем. Не случайно Хайдеггер размышлял о философии вещности – вещности искусства². Философ подчеркивал: у любого творения есть определенная вещность. Переход (овеществление) образа из умозрительного мира через ум и душу художника в мир реальный, безусловно, мистичен. Такое рождение образа и его материализация невольно наводят на мысль о некоем обратном ходе: из реального мира – в мир Небесный. Именно переживание вектора синергии, рождающегося из Абсолютной Реальности – при посредстве умозрительной – в реальный мир и обратно – из реального мира – через умозрительную – к Абсолютной Реальности, подчас делало мастеров искусств верующими людьми, а их мысли неизменно обращались к Богу, если они были, конечно, не закоренелыми солипсистами и атеистами. Душа-христианка всегда рвется ввысь, а не вниз.

В самом процессе рождения образа присутствует очередной парадокс: художник, имеющий ту или иную национальную принадлежность, со-творит с Богом, пребывающим вне каких-либо национальных категорий. Что означает вхождение в синергийный процесс национального фактора со стороны художника, а, следовательно, и вхождение национальной традиции. Художник приходит к Богу не пустым, а с культурно-историческим наследием своего народа. Бог же не отвергает этого человеческого приношения, включает его в Свой замысел о мире. Отсюда в синергии

¹ *Генисаретский Олег*. Указ. соч. С. 10.

² Он обращал внимание, что станковая картина перевозится с выставки на выставку. Такое ее перемещение философ сравнивал с вывозкой угля Рура и леса Шварцвальда. В военное время гимны Гельдерлина упаковывались в солдатские ранцы, словно приборы для чистки оружия. Квартеты Бетховена находились на складе издательства, как картофель хранился в подвале. Выше мы приводили мнение Г.П. Федотова о вещности в связи с литургическим искусством.

каждый художник вместе со своим народом – носителем своей культуры – по воле Божией есть явление вселенского порядка, а не просто ремесленник.

Логос и сотериология творчества



а эту тему интересно размышлял все тот же архимандрит Киприан (Керн). Начинал он со слов апостола Павла: «”Строит ли кто на этом основании [т.е. на Иисусе Христе] из золота, серебра, драгоценных камней, дерева, сена, соломы, каждого дело обнаружится; ибо день покажет, потому что в огне открывается и огонь испытует дело каждого, каково оно есть. У кого дело, которое он строил, устоит, тот получит награду, а у кого дело сгорит, тот потерпит урон” (I Кор. 3: 12–15). Строительство это, конечно, нельзя ограничивать одним узко моралистическим пониманием, т.е. как строительство одних нравственно добрых дел. Это есть раскрытие всех вообще творческих дарований человека. Надо вспомнить и притчу о талантах. Строительство преп. Андрея Критского, Романа Сладкопевца, Косьмы Маиумского, Максима Грека и др. не ограничивается же одними только угодными Богу делами их монашеских подвигов смирения, терпения, поста, девства и т.д. Разве в этой аллегории Апостола написанные этими святыми мужами кондаки, каноны и толкования богословского характера не имеют той же цены, как и монашеские подвиги? Разве только подвиги молитвы и поста могут быть приравнены к золоту и серебру, которые очистятся и сохранятся в огне космического пожара, а музыкальные, поэтические и богословские творения их подобно сему, дровам или соломе сгорят, и от них ничего кроме кучки золы и не останется? А рядом с этим и иконы Андрея Рублева, мозаики византийских и афонских церквей, памятники зодчества и т. под., сгорев в космическом пожаре, сгорят и на Страшном Суде, как ненужный хлам для Небесного

Царства?»¹. Не является ли этот «ненужный хлам» тем бесполезным творчеством, о тщете коего предупреждал святитель Григорий Нисский? Отец Киприан на свои вопросы отвечает так: в апокалипсическом огне преобразиться «может только то, что драгоценно (золото, серебро, драгоценные камни), а прочее сгорит (дрова, сено, солома). Поэтому чаять можно преображения не вообще всякого без различия творчества, а лишь только способного не сгореть и не расплавиться, а подлинно преобразиться. Апостолом указано и религиозное обоснование этого творчества: “никто не может положить другого основания, кроме положенного, которое есть Иисус Христос” (1 Кор. 3: 11). <...> Есть что-то в каждом творчестве (мысль, наука, художество), что в себе содержит семя вечности, свой “семенной логос”, роднящий его с Первоисточником Премудрости, с Предвечным Логосом. И это вечное в создании рук человеческих и перейдет в вечность в своем нетленном, преображенном облике и останется пребывать в неувечернем дне Царствия. Как мысли, звуки, слова, линии, таинственно появились в творческом уме человека откуда-то из какого-то умопостигаемого мира, так они, верим мы, опять-таки таинственно преобразившись, уйдут в вечность для бесконечного бытия.² Энергии Духа, сияние несозданного Фаворского света действуют в нашем малом мире, проникают из таинственного иного мира, пронизывают ум, логос человека, вдохновляют его. И эти энергии Духа, этот несозданный свет не может исчезнуть бесследно. Сила Преображения распространяется и на произведения этого Духа – Творца красоты. Несозданное должно быть вечно. Есть какой-то смысл, какой-то логос творчества, нами еще невидимый и непостижимый. Отрицать его было бы величайшею бессмыслицею. Это значило бы отнимать божественный смысл

¹ Киприан (Керн), архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. С. 378.

² Вот та мысль Архимандрита, о которой мы говорили касательно вектора синергии, начинающегося от земной реальности – через умозрительную – к Абсолютной Реальности. Здесь и сфокусировано синергетическое служение художника, о котором ведет речь о. Киприан. Здесь как раз происходит не «раскрытие потаенного», о котором размышлял Хайдеггер, а некий апофатический процесс «закрытия явленного».

назначения человека»¹. Но указанные отцом Киприаном «семенной логос» и «логос творчества» не есть ли синергийное продолжение и реализация первоначального логоса-символа, явленного на обратной стороне экрана художнического умозрения?

Вполне может стать...

Подытоживая эту часть наших размышлений, необходимо сказать следующее: мы не ставили себе тщеславную задачу вычислить квадратуру круга, т.е. разрешить неразрешимую проблему между теми, кто прокликает культуру и теми, кто пытается ее канонизировать (о чем выше поведал отец Архимандрит). Все проще. Нам хотелось взглянуть как можно объективней на обе крайние точки зрения. Церковь призывает идти Царским путем, ибо истина, как всегда, находится где-то посередине. Конфликт между «кавсокаливитами» и «хилиастами» преодолим, наверное, только во Христе Второго Пришествия, когда сгорят плоды человеческой деятельности, но останутся драгоценности.

Целесообразно обратить внимание на одну особенность. Плоды человеческой деятельности произрастают в разных садах, одинаково опылять которые не только бессмысленно, а даже и небезопасно. Желательно ясно представлять:

1) существует сакральное искусство, имеющее свои законы; требования к нему у Церкви совсем иные, более строгие, нежели к искусству светскому; отсюда специфически особое отношение к воображению художника. Верность канону и следование неподдельному историзму, т.е. правде-истине, а не своим вольным представлениям о ней – вот основное требование к иконописцу. В личной беседе известный искусствовед А.М. Лидов нам поведал: даже в эпоху итальянского Ренессанса, во время неограниченного проникновения секулярной культуры в церковную, итальянцы того времени специально ездили на Крит с целью приобретения икон, ибо считали невозможным молиться на картины своих выдающихся художников. Не случайно же этими произведениями столпов эпохи Возрождения был крайне возмущен Савонарола, призывая их сжечь. Надо помнить, сакральное искусство Православия неразрывно связано с литургией. Поэтому

¹ Киприан (Керн), архимандрит. Указ. соч. С. 378–379.

наша Церковь признает иконопочитание, а не искусствовочитание, чем до сих пор заражено католичество;

2) существует и всегда существовало светское искусство; оно, имея более широкое поле деятельности, выработало совершенно другие задачи и более доверительное отношение к воображению художника. Процесс секуляризации культуры имеет уже длинную историю, его запросто не сбросить со счетов. Сегодня он завершил то, о чем писал А. Безансон применительно к давним временам: «Средневековый “панкализм” и “паниконизм” призывали к взаимосвязи священных и мирских изображений, и не через посредство промежуточных уровней, а в виде полного взаимопроникновения»¹. В синодальный период Русской Церкви произошло нечто подобное: архиереи требовали от изографов икон «италианского письма». И лишь усилиями русских философов (Е. Трубецкого, о. Павла Флоренского и др.), а также богословов XX века (Л. Успенского, П. Евдокимова, о. Николая Озolina, В. Лепехина и мн. др.) произведена десекуляризация храмового искусства. Феномен сам по себе редчайший! Справедливости ради следует отметить, не чужд такой подход и некоторым современным представителям Католической Церкви, например, кардиналу Кристофу Шенборну. Но не он задает основное направление мысли на Западе. Сегодня проникновение светского искусства в пределы храма и подмена искусства сакрального составляют православному сознанию соблазны. Ибо одно дело вкусы мира, к сожалению, не отпускающие многих представителей администрации РПЦ, и совсем другое – учение самой Церкви о сакральном образе. Секулярный подход, все еще продолжающий иметь место в жизни, заранее обречен на духовную неудачу даже при кажущихся успехах: пример того – неканоничное оформление Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге (освящ. 1858 г.) и храма Христа Спасителя в Москве (освящ. 1883 г., вторично 2000 г.). Самый талантливый художник не может заменить иконописца, если добровольно не подчинится канонам и требуемой от иконописца аскезе. По-настоящему духовное око распознает симулякры даже в виде подражаний «византийскому стилю».

¹ Безансон Ален. Запретный образ. С.187.

Сверхзадача же для светского искусства состоит в том, чтобы приводить человека к порогу храма, а не проникать на церковные стены.

Не мешало бы знать, различать, уважать специфику и церковного и светского искусств. Без такого различения не получится ни настоящей миссионерской деятельности, ни должной визуальной среды в храме. Более того, отсюда и произрастают «злые волчцы» ригоризма и интеллектуального обскурантизма. Под предлогом борьбы с «плевелами» они глушат побеги культурных растений как в церковном вертограде, так и за его пределами, нанося явный вред самой Церкви, равно и общенациональной культуре в целом.

Во всяком случае, классике, да и продолжающей ее здоровой светской культуре, на наш взгляд, сегодня есть место в жизни, как бы в этом нас не разубеждали некоторые доктринеры, очевидно, не заметившие опасности своего превращения в фарисеев. Ибо, в противном случае, место подлинной культуры, стоящей на фундаменте классики, неотвратимо займет сначала упомянутая антикультура, а потом и «правильное искусство» роботов с искусственным интеллектом. Природа не терпит пустоты. Но ведь культура невозможна без совести. Тогда ученым придется создать и искусственную совесть. Может ли человечество себе позволить так бесславно закончить свою историю?

Напомним о трех богословских понятиях, имеющих опору в Священном Писании. Эти понятия объясняют действие Божественной воли по отношению ко всему происходящему в тварном мире. Речь идет о власти предопределять (προορίζω), о способности совершенного предведения (πρόυνωσις), о деле промысления (πρόνοια).

В Божественном Предопределении совершается исключительно воля Божия; воля человеческая остается свободной. Поэтому именно Предопределение по большому счету будет обуславливать стратегическое направление развития церковной культуры, даже культурный код нации, а не мудрость человеческая, насколько бы изощренной она ни была.

Божественное Предведение пред-знает **что** именно выберет человек по своей воле; Промысл Бога предполагает взаимодействие воли Божией и воли человеческой. Здесь роль синергии трудно переоценить, поскольку открывается некий простор для лучших из мудрецов, тем не менее без нарушения воли человека последнее слово все равно остается за истинным Творцом.

Все названные понятия недвусмысленно связаны с Домостроительством Спасения каждого человека, обращенного к Святой Троице. И если синергия есть добровольное и благодарное подчинение человеческой воли воле Божественной, то и любое творчество (от землепашца — до монаха) «евхаристично» (благодарно) будет соединено с Промыслом Бога. Для чего Господь и награждает людей самыми разнообразными талантами. Да, «мир весь во зле лежит» (1 Ин. 5: 19), но разве мир — зло? Из него не уходить надо в отвлеченное творчество, к чему призывал Н. Бердяев, а, напротив, в него надо решительно входить человеку по-настоящему творческому, чтобы хоть на йоту преобразить жизнь к лучшему. Ибо мир загнал себя не только в экзистенциальный тупик, но и стараниями сатанистов оказался у края бездны. Таким образом, творчество становится не романтическим поветрием в головах философов и художников, а послушанием в деле людского спасения и строительства жизни; оно обращается в возможность, условие, в верный путь к вечной жизни через означенное спасение, как о том возвещали многие церковные писатели. Ибо если человек не пребывает во Христе, а, значит, не живет творчески, то он живет всуе.



Библиография

1. *Аввакум, протопоп*. Об иконном писании // Пустозерская проза. М., 1989.
2. *Августин Иппонийский, блаженный*. Творения. В 4 томах Т.1. СПб., Киев, 2000.
3. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
4. *Адорно Т.В.* Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М., 2001.
5. *Адрианов Борис*. Заметки о сущности русского человека // Русское самосознание. СПб., 1998. № 5.
6. *Аксенов И.В.* Трансгуманизм как проблема философской и религиозной антропологии. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. СПб., 2016.
7. *Анищенко Г.А.* Литературный справочник М., 2012.
8. *Ауэрбах Эрих*. Мимезис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. Переизд. 2000.
9. *Афанасий (Евтич), иеромонах*. Экклесиология апостола Павла / Перев. с серб. Светланы Луганской. М., 2006.
10. Афонские старцы о Святом Духе // <http://afonit.info/biblioteka/nastavleniya-afonskikh-podvizhnikov/afonskie-startsy-o-svyatom-dukhe>.
11. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
12. *Безансон Ален*. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М., 1999.
13. *Безрукова В.С.* Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога). Екатеринбург, 2000.
14. *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. М., 1994.
15. *Беляев А., профессор*. О безбожии и антихристе. Т. 1. СПб., 1898.
16. *Бердяев Н.А.* Спасение и творчество. (Два понимания христианства) // Путь. Париж, 1926. №2.

17. *Бетти Эмилио*. Герменевтика как общая методология наук о Духе. М., 2011.
18. *Бехтерева Наталья Петровна*, нейрофизиолог, академик Академии медицинских наук РФ, директор Научно-исследовательского института Мозга (РАМН РФ). Меня благословили на изучение «Зазеркалья». Интервью Н.П. Бехтеревой газете «Волжская правда», 19 марта 2005 года // Сознание и физическая реальность. СПб., 2005. № 6
19. Библейский культурно-исторический комментарий в 2 ч. / Под ред. Дж.Х. Уолтона. Ч. 1 Ветхий Завет. СПб., 2003.
20. *Болотов В.В.* История Церкви в период Вселенских соборов. М., 2007.
21. *Болотов В.В.* На чем основывается учение о наследственности таланта? Фрэнсис Гальтон. Наследственность таланта, ее законы и последствия // *Он же*. Собрание церковно-исторических трудов. Т. I. М., 1999.
22. *Вайз Анна*. Вдохновение по заказу. Минск, 1998.
23. *Василий (Осборн)*, епископ Сергиевский. Антропология Дионисия Ареопагита // Сб.: Православное учение о человеке: Избранные статьи. М.; Клин, 2004.
24. *Василий Великий*, святитель. Творения. Ч. 2. М., 1891.
25. *Воробьевский Юрий*. Русский голем. Дьяволиада мировой культуры. М., 2004.
26. *Вышеславцев Б.* Религиозно-аскетическое значение невроза // Путь: Орган русской религиозной мысли. М., 1992. № 2.
27. *Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного эроса. М., 1994.
28. *Гадамер Ханс-Георг*. Хайдеггер и греки / Перев. и прим. М.Ф. Быковой // Логос. М., 1991. № 2.
29. *Генисаретский Олег*. Духовно-творческая традиция в русской культуре // «Культура и будущее России». Череповецкие чтения. М., 1992.
30. *Гераимчук И.М.* Философия творчества. Киев, 2006.

-
31. *Гоголь Н.В.* Авторская исповедь // *Он же*. Полное собрание сочинений в одном томе. СПб., 1902.
 32. *Гоголь Н.В.* Выбранные места из переписки с друзьями // *Он же*. Полное собрание сочинений в одном томе. СПб., 1902.
 33. *Григорий Нисский, святитель.* Опровержение Евномия // *Он же*. Догматические сочинения. Т. 2. Краснодар, 2006.
 34. *Григорий Палама, святитель.* Беседы (омилии). В 3 томах. Т. 2 / пер. с греч. архим. Амвросий (Погодин). М., 1993.
 35. *Григорий Палама, святитель.* Триады в защиту священно-безмолвствующих. М., 1995.
 36. *Григорий Синаит, преподобный.* Главы о заповедях и догматах, угрозах и обетованиях // *Добролюбие*. 2-е изд. Т. 5. М., 1900.
 37. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
 38. *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. М., 1976.
 39. *Дворцов Василий.* Реставрация смыслов. 3 – «язык / литература / писатель» // <https://www.youtube.com/watch?v=hQtul4IhyGc>.
 40. Деяния Вселенских Соборов Т. 7. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1891.
 41. *Дубова Ольга.* Мимезис и пойнэсис. Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества // *Памятники исторической мысли*. М., 2001.
 42. *Дьяченко Григорий, священник, магистр.* Полный церковнославянский словарь. М., 1993.
 43. *Ефрем Сирий, преподобный.* О душевном страхе // *Он же*. Творения. В 8 тт. Т. 1. Сергиев Посад, 1907.
 44. *Жижек С.* Существование с негативом // *Художественный журнал*. М., 1996. № 9.
 45. *Зеньковский В.В.* О значении воображения в духовной жизни. Париж, 1931.

-
46. *Игнатий (Брянчанинов), святитель*. Отечник. СПб., 2006.
 47. *Кайуа Роже*. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003.
 48. *Каллист (Уэр), епископ Диоклийский*. Бог и человечество. М., 2001.
 49. *Кант Иммануил*. Собрание сочинений. В 6 томах. Т. 5. М., 1966.
 50. *Киприан (Керн), архимандрит*. Антропология св. Григория Паламы. М., 1996.
 51. *Крылов Г.А.* Этимологический словарь русского языка. СПб., 2005.
 52. *Кутковой В.С.* РазноОБРАЗное. Великий Новгород, 2015.
 53. *Ланской Никита*. Искусственное искусство: способен ли ИИ создать шедевр? // <https://scientificrussia.ru/articles/iskusstvennoe-iskusstvo-sposoben-li-ii-sozdat-sedevr>
 54. *Ленахин Валерий*. Иконичный образ святости // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/050617200127>
 55. *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. Предисловие. М., 1962.
 56. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
 57. *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991.
 58. *Лушников Д.Ю.* Значение воображения в православной духовной традиции // Начало. СПб., 2005. № 14.
 59. *Любимова Т. Б.* Воображение // КУЛЬТУРОЛОГИЯ. XX ВЕК. Энциклопедия в 2-х тт. Т. 1 / Глав. ред. и сост. С.Я. Левит. СПб, 1998.
 60. *Максим Исповедник, преподобный*. Толкования // *Дионисий Ареопагит*. Сочинения. СПб., 2002.
 61. *Мартынов Леонид*. Стихотворения и поэмы. Л., 1986.

62. *Медушевский В.В.* Два содержания в музыке, искусстве, жизни // <http://www.pemptousia.ru/2011/10/dva-soderzhania-1/>
63. *Мейендорф Иоанн, протопресвитер.* Введение в святоотеческое богословие. Клин, 2001.
64. *Моторин А.В.* Образ Живоначальной Троицы и живописание видений в древнерусском искусстве // Андрей Рублев и мир русской культуры: к 650-летию со дня рождения. Материалы Международной научной конференции Калининград – Клайпеда – Вильнюс. 17–22 октября 2010 года. Калининград, 2011.
65. *Моторин А.В.* Художественность творчества в свете Православия // http://www.bogoslov.ru/text/5405844.html#_edn9.
66. *Неллас Панайотис.* Образ Божий. М., 2011.
67. *Никифор, архиепископ Константинопольский.* Опровержение I // *Он же.* Творения. Минск, 2001.
68. *Никодим Агиорит.* О хранении чувства, ума и сердца. Константинополь, 1923.
69. *Плотин.* Эннеады. СПб., 2005.
70. *Позов А.* Основы древнецерковной антропологии. В 2 тт. Т. 1. СПб., 2008.
71. *Преображенский А.* Этимологический словарь русского языка. В 3 тт. Т. 1. М., 1910–1914.
72. *Пришвин М.М.* Дорога к другу. Дневники. Л., 1982.
73. *Пушкин А.С.* Элегия // *Он же.* Сочинения / Ред. Б. Томашевский. Л., 1938.
74. *Пушкин А.С.* Я памятник себе воздвиг нерукотворный // *Он же.* Сочинения / Ред. Б. Томашевский. Л., 1938.
75. *Райл Гилберт.* Понятие сознания / Пер. с англ. Общая ред. В.П. Филатова. М., 2000.
76. *Руднев Вадим.* Словарь культуры XX века. М., 1997.
77. *Сартр Жан-Поль.* Воображение / Предисл. и перев. В.М. Рыкунова // Логос. М., 1992. № 3.
78. *Сб.: Античный мимезис.* СПб., 2008.

-
79. Сб.: О музыке и музыкантах / Сост. Е.С. Райзе. Л., 1969.
 80. Седакова Ольга. Морализм искусства, или о зле посредственности // <http://olgasedakova.com/Moralia/274>.
 81. Симеон Новый Богослов, преподобный. Творения. Слова и гимны. Книга третья. М., 2011.
 82. Симеон Новый Богослов, святой. Божественные гимны. Сергиев Посад, 1917.
 83. Словарь библейского богословия. Третье издание. Киев; М., 1998.
 84. Словарь древнего славянского языка, составленный по Остромирову Евангелию / Сост. А.В. Старчевский. СПб., 1899.
 85. Словарь современного русского языка (БАС). В 17 тт. Т. 6. М.–Л., 1957.
 86. Словарь современного русского языка (БАС). В 17 тт. Т. 17. М.–Л., 1965.
 87. Соколов Владимир, священник. Мистика или духовность? Ереси против христианства. М., 2012.
 88. Соловьев В.С. Собрание сочинений. В 9 тт. Т. 6. СПб., 1873–1900.
 89. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. Том первый. СПб., 1893. Репринт: М., 1989.
 90. Станиславский К.С. Об эстетическом воспитании народных масс // Сб.: Социология искусства. Хрестоматия / Отв. ред. В.С. Жидков, Т.А. Клявина. СПб., 2005.
 91. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.
 92. Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999.
 93. Тарковский Андрей Арсеньевич. Запечатленное время // <http://predanie.ru/lib/book/84922/>
 94. Тарковский Андрей Арсеньевич. Мартиролог // <http://predanie.ru/lib/book/read/118119/>
 95. Труханов Михаил, священник. Православный взгляд на творчество. М., 1997.

-
96. *Успенский Л.А.* Богословие иконы православной Церкви. Париж, 1989.
 97. *Фасмер Макс.* Этимологический словарь русского языка. В 4 томах. Т. 1. М., 1986.
 98. *Федоров Иоанн, священник.* Будьте как дети // <http://www.pravoslavie.ru/110476.html>
 99. *Федотов Г.П.* О Св. Духе в природе и в культуре // Путь. Париж, сентябрь 1932. № 35.
 100. *Федотов Г.П.* Святость и творчество // Новый Град. Париж, 1936. № 11.
 101. *Феодор Студит, преподобный.* Письма к разным лицам. Ч. 2. 36. К Навкратию сыну // *Он же.* Творения. Т. 2. СПб., 1908.
 102. *Феофан Затворник, епископ.* Начертание христианского нравоучения. М., 1891. Репринт: 1998.
 103. *Флоренский Павел, священник.* Философия культа // Богословские труды. № 17. М., 1977.
 104. *Флоровский Георгий, протоиерей.* Вера и культура. М., 2011.
 105. *Франк Семен.* Реальность и человек: метафизика человеческого бытия. М., 2007.
 106. *Франк С.Л.* Я и мы. Берлин, 1925.
 107. *Фрумкин Константин.* К философии новизны // <https://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/k-filosofii-novizny>.
 108. *Фрэзер Джеймс Джорж.* Золотая ветвь. М., 1984.
 109. *Хайдеггер Мартин.* Бытие и время. М., 1993.
 110. *Хайдеггер Мартин.* Исток художественного творения. Избранные работы разных лет / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М., 2008.
 111. *Харитонов М.* Гоголь: реальность воображения // Знамя. М., 2009. №4.
 112. *Хомяков А.С.* Полное собрание сочинений. В 8 томах. Т.3. М., 1900.
 113. *Хоружий С.С.* Время как время человека: темпоральность в призме синергийной антропологии. М., 2009.

-
114. *Хоружий С.С.* Синергийная антропология как новый подход к методологии гуманитарного знания. М., 2011.
115. *Хоружий Сергей.* Энциклопедия синергийной антропологии // <http://synergia-isa.ru/biblioteka/biblioteka-horuzhij/>
116. *Чернышев Николай, протоиерей.* Иконное мастерство и каноничность // <http://www.pravmir.ru/ikonnoe-masterstvo-i-kanonichnost/>
117. *Чернышева М.А.* Мимезис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма. СПб, 2014.
118. *Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В.* Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971.
119. *Шлионская Ирина.* Почему ислам не одобряет изображение живых существ // <http://russian7.ru/post/pochemu-islam-ne-odobryaet-izobrazhenie/>
120. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // *Он же.* Собр. соч. в 5 томах. Т. 1. / Перев. с нем. Ю.И. Айхенвальда. М., 1992.
121. *Щеглов А.П.* Древнерусские представления о зле как причине появления времени // *Философские науки.* М., 2010. №1.
122. *Энгельмейер П.К.* Теория творчества. Изд. 3-е. М., 2010.
123. *Эразм Роттердамский.* Философские произведения // *О рабстве воли.* М., 1986.
124. *Arp Jean (Hans).* On my Way: Poetry and Essays. 1912–1947. New York, 1948.
125. *Breton J.* La vie d'un artiste: Art et nature. 2 éd. Paris, 1890.
126. *Gide A.* Chroniques de l'ermitage // *Oeuvres complètes.* Paris, 1933.
127. *Gilbert Sandra, Gubar Susan.* The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.
128. *Klee H.* Katholische Dogmatik. Mainz, 1835. Th. III.

Научное издание

Кутковой
Виктор Семенович

**ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС,
СИНЕРГИЯ
ДУХОВНОСТЬ ХУДОЖНИКА**

**СВЕТСКИЕ ТЕОРИИ,
ПРАВОСЛАВНОЕ УЧЕНИЕ
И
ПСЕВДОЦЕРКОВНЫЕ ДОКТРИНЫ**

Монография

Редакция, макет и компьютерная верстка автора
В оформлении обложки использован диптих «Из иных земель пришедшие»
автора и Н.Г. Кутковой
Контакт с автором: ugo07@yandex.ru

Формат 60x84 1/16

Объем 9 авт. л.

Печать офсетная.

Тираж 3 экз.

Полиграфическая компания «Позитив»

73016, Великий Новгород.

пр. Александра Корсунова, д. 3

Отпечатано в ООО «Позитив». Великий Новгород,
ул. Германа, 12.

