

**ОЛЕСЯ НИКОЛАЕВА**

**СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА И ПРАВОСЛАВИЕ**

*По благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II*

© Московское Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999.

**Содержание**

**ПРЕДИСЛОВИЕ**

**ПРАВОСЛАВИЕ И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА**

Мифоритуальный характер советской культуры

Диктатура плюрализма

Андеграунд как "новый истеблишмент"

"По ту сторону добра и зла"

"Симулякры" постмодернизма

Смерть автора как "смерть Бога"

Новое мифотворчество

Пересоздание мира в постмодернизме

Новый герой

"Перемещенный предмет" постмодернизма

Технология постмодернизма

"Перформанс"

Лицо, имидж, маска

Игра как метафизика постмодернизма

Аноним новой культуры

Реальность в новой культуре

Виртуальная реальность

Психоделическая культура

Механизмы компенсации

Мифоритуальная структура новой культуры

**НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК "ЭРЫ ВОДОЛЕЯ"**

Проблема любви

Проблема свободы

Проблема этики

Проблема страха

Проблема смерти

**ЦЕРКОВЬ И ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ**

Идейность и беспочвенность русской интеллигенции

В. Соловьев: спасение или теургия?

Н. Бердяев: Церковь или творчество?

Н. Бердяев: творец или богоборец?

В. Розанов: порок или добродетель?

М. Булгаков: Бог или диавол?

Интеллигенция и Церковь

## ПРАВОСЛАВИЕ И ТВОРЧЕСТВО

Способность к творчеству как богоподобие

Талант - дар Божий

Творец Красоты

Противоречит ли смирение творчеству?

Сатана - покровитель бездарности

Злаки и плевелы

Создание "новой реальности"

Творчество как подвиг веры

Благодать и вдохновение

Логос творчества

Проблемы автоцензуры

Творчество как чудо

Соблазны творчества

ДАР ТВОРЧЕСТВА (вместо послесловия)

## ПРЕДИСЛОВИЕ

"Искусство писателя замечательное, но какое унижение искусства!", - сказал об одном позднем сочинении вольнодумца Толстого его современник-христианин. Прошло немногим более ста лет - и как страшно изменился облик культуры, изменилось состояние душ и сердец! Где ныне "замечательное искусство", которым блистали и те, кто "унижал искусство"? Где великая русская литература, великая русская музыка, великая русская живопись?..

Не будем впадать в идеализацию. И в XIX веке было и унижение искусства, и унижение человека в искусстве, и общественный обман через искусство. Широко разлитый культ литературы был одним из главных средств культивирования упадочного интеллигентского утопизма. И все же разница между веком уходящим и веком минувшим огромна.

Очень долго мы недостаточно отчетливо видели эту разницу. Официальное искусство победившего утопизма было совершенно немошно в своих новшествах и полностью ориентировано на классику в своих достижениях. Все ждали, когда заговорит в полный голос искусство неофициальное, потаенное, гонимое. И вот, по мере падения цензурных оков перед нами стали все более и более явственно вырисовываться уродливые очертания этого "нового искусства". Сказать, что оно бездарно, плоско, пошло, безобразно - это значит еще ничего не сказать. На наших глазах служители Муз постепенно становятся служителями Сатаны, вовлекая в это служение и толпы потребителей "искусства". Мы видим разложение и гибель не отдельных художников, но человечества - той его части, которая вовлекается в апостасию.

Люди всегда падали и грешили. Но отношение к злу и греху могло быть совсем разным. Во времена торжества христианства зла боялись и стыдились, со злом боролись, в грехах каялись. В последующие времена "отменили стыд", началось уравнивание в правах добра и зла, добродетели и греха. В последние времена зло будет торжествовать, а добро окажется под запретом. Отчасти это уже и происходит. Духовное понимание современного искусства раскрывает страшную правду о человеке, о тех "глубинах сатанинских", в которые он устремился.

Олеся Николаева, автор этой книги, - замечательный поэт. Она имеет право судить современное искусство, потому что она - один из его творцов и видит изнутри происходящие в нем процессы.

В свое время Марина Цветаева после тридцатилетнего страстного служения поэзии написала "Искусство при свете совести", где подвергла величайших поэтов и себя самое беспощадному суду и осуждению. Олеся Николаева смотрит на культуру более оптимистически, ей несвойственны нигилистические порывы кающихся интеллигентов и

"наших новых христиан". Она уверена, что человек искусства имеет возможность быть верным голосу христианской совести. Она утверждает, образно говоря, что художники участвуют по-своему в строительстве тех двух град, о которых сказал блаж. Августин: "Две любви создали два града: земной - любовь к себе, доходящая до презрения к Богу, небесный же - любовь к Богу, доходящая до презрения к себе". Эти два града, противоположные по ценностям в них вложенным, создаются на территории, которую они отвоевывают один у другого.

Пока еще стоит этот мир, каждый из нас может сделать свой выбор - созидать с Богом или воевать против Бога.

Христианская культура - созидание о Христе и со Христом - была и должна быть.

*Протоиерей Валентин Асмус*

## **ПРАВОСЛАВИЕ И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА**

### **Мифоритуальный характер советской культуры**

История идей упирается в историю чувства, историю ментальности человека. Ход ее имеет зигзагообразный рисунок и напоминает траекторию маятника, в амплитуде которого крайней точке рационализма и прагматизма соответствует последующий накал романтизма и сентиментализма; так, эпоха Просвещения с ее доминантной установкой на возможности человеческого разума сменяется эпохой романтизма, растворенного в мистических исканиях Александровской эпохи; та, в свою очередь, уступает место русскому вульгарному утилитаризму и нигилизму, на смену которому приходит народничество с его мечтательностью, патетикой и морализмом и, наконец, марксизм, претендующий на онтологизм, универсализм и мессианство... И т. д.

На смену монолитной советской культуре закономерно пришла культура калейдоскопическая и эклектичная. И тем не менее корни ее, при всей их оппозиционности - и идеологической, и стилистической - режиму большевиков, уходят в советскую почву. Ибо хотя, как сказал поэт, "свое родство и скучное соседство мы презирать заведомо вольны" [1], родство все же остается родством.

Мощная и сильная советская культура была культурой функциональной и оформительской по существу, ибо она "в художественных образах" оформляла советскую идеологию и воспитывала "нового человека": железного борца и строителя коммунизма.

Как ни странно, но вымороченный М. Горьким (совместно с критиком Б. Кирпотиним) метод "социалистического реализма" действительно существовал. За реализм, правда, выдавался приукрашенный натурализм или же своеобразный классицизм, декларирующий себя как метод "жизнеподобия" и создающий образ такой реальности, где идеологически сконструированное "должное" выдается и принимается за действительное.

Под "жизненностью" произведения понималось наличие в нем житейских реалий, узнаваемых деталей и персонажей "с лицами прохожих", воспроизводящих обобщенный образ простого советского человека, этого "типичного представителя", призванного в новой жизни быть идейным "колесиком и винтиком" единой госмашины, то есть исключительно функцией социальных, производственных и государственных отношений.

За этой установкой на создание средствами культуры и искусства "дублированной" реальности, замешанной на идеальном образе коммунистического завтра, идеологически стерилизованной, лишенной онтологических проблем и психологических конфликтов и при этом претендующей на статус реальности первой и основной, скрывался некий неосознанный оккультный проект. Во всяком случае, элементы оккультного и магического отношения к действительности в советском искусстве были налицо.

Весьма примечателен в этом отношении случай со Сталиным, который награбил Сталинской премией всех актеров, сыгравших роль молодогвардейцев в фильме "Молодая

гвардия" - всех, кроме актера, исполнявшего роль предателя Стаховича: тень персонажа никак не позволяла артисту оказаться в числе лауреатов.

Тот же магический взгляд существовал и по отношению к вестнику, приносящему дурную весть: гонец должен был понести за нее кару. Такой дурной вестью была информация о реальных беззакониях и злодеяниях советской власти и "органов". Негативная информация называлась "антисоветской пропагандой", и тот, кто ее разглашал, делался государственным преступником и не только: такая информация, негативная ("клеветническая") по отношению к большевистскому переустройству мира, представлялась куда более опасной, чем реальное социальное бедствие, будь то голод или война; и то и другое могло иметь место в жизни советского государства без ущерба для той "дублированной" реальности, в котором оно мыслило свое бытие. Но магическое отношение к произнесенному слову (вспомним советские заклинания) превращало любые "клеветнические измышления" в онтологическую угрозу, поскольку они ставили под сомнение именно эту реальность, а она-то и была призвана выступать в качестве первичной и даже идеальной.

Из этих же неосознанных оккультных соображений цензурой вымарывалось или запрещалось всякое художественное слово, всякая картина, всякое музыкальное произведение, которые СТИЛИСТИЧЕСКИ ("У меня расхождения с советской властью стилистические" - А. Синявский) не вписывались в общий замысел той сконструированной реальности, в которой, вопреки реальности подлинной, предлагалось советскому человеку благоденствовать, то есть бороться и строить: любой диссонанс в ней, а тем паче ее переосмысление, грозили советскому государству катастрофой.

Парадокс в том, что власти - партаппаратчики и чиновники, поддерживаемые мощнейшей армией и службой госбезопасности, защищенные "железным занавесом", - действительно боялись горстки владеющих пером незащитных советских интеллигентов.

Это, однако, не значит, что советская литература была начисто лишена вымысла - научная фантастика или революционная романтика, если их логика соответствовала духу "светлого будущего" страны Советов, смело вливались в потоки советской литературы.

Язык литературы, помимо патетической лексики, был языком разговорным, бытовым, функциональным. Собственно, именно этот язык и был пригоден для создания иллюзии жизнеподобия советской литературы. "Как дышит, так и пишет", или "как дышу, так и пишу", на разные лады безо всякого плагиата "выданное на-гор`а" самыми разными авторами - десятками, сотнями! - объясняется ведь не только лежащей на поверхности рифмой, но и самим ключом к советскому творчеству: советский творец плоть от плоти и кровь от крови советского трудового народа.

Советские писатели в своей массе - это поменявшие профессию крестьяне и люмпены, рабочие и колхозники, монтажники и высотники, летчики и моряки, химики и врачи. Поведенчески, однако, они почти ничем не отличались от народа, из которого вышли. И даже сознание собственной значимости, хотя и наложившее определенный отпечаток на их поведение и речь, тем не менее вполне соответствовало строгим канонам советской жизни.

Советская культура была создана по типу мифоритуальной структуры, где в качестве тотема выступала "народная власть большевиков", во главе которой стоял "символический отец" Ленин (Сталин), в качестве ритуальной оппозиции выступали "враги народа", "инициацией" служили ритуалы приема в октябрюта, пионеры, комсомол и партию, оказывающие свои "магические воздействия" на "посвященных", в результате чего повышался их духовный и социальный статус. По сути, партийная сознательность и идеологическая бдительность, диктовавшие определенные мыслительные стандарты и поведенческие нормы, призваны были служить инструментом тотемической идентификации.

В эпоху "зрелого социализма" о личностном поведенческом умысле как части художественного творчества можно говорить лишь в связи с "оттепелью" и зарождением богемной среды и богемной жизни, когда само поведение становится неотъемлемой, если не доминантной частью творчества - "творческой жизнью".

"Творческая жизнь" состоит теперь в неприятии режима, в противостоянии идеалу советского "нового человека" с его моралистическими установками, и огульном западничестве: "джентльменский набор" интеллигента "оттепели" - это портрет Эрнста Хемингуэя на стене, ночной черный кофе с неизменными сигаретами, американские джинсы, купленные у спекулянтки, и бесконечная череда адюльтеров и пирушек: вольные артистические бдения.

Здесь, в недрах этой богемы, часть которой благополучно состоялась в качестве советских деятелей культуры, часть - растворилась в эмиграции, а часть - просто спилась, вызревал "андеграунд" - подпольное, "подземное" течение, которое вынырнуло на поверхность в эпоху "перестройки" и "гласности" и к концу XX века сделалось доминирующим и известным под названием ПОСТМОДЕРНИЗМА.

Примечания:

[I] *Мандельштам О.* Я не слышал рассказов Оссиана // Стихотворения (Библиотека поэта). Л.: Советский писатель, 1974. С. 84.

### Диктатура плюрализма

Можно без преувеличения утверждать, что мы живем в постмодернистскую эпоху, имея при этом в виду, что постмодернизм есть не столько общекультурное течение, сколько определенное умонастроение или, как определил его Умберто Эко, "духовное состояние" [I].

Постмодернизм предполагает прежде всего антиуниверсализм. Он отвергает любую систему как таковую, будь то вероучение, объяснительная схема или обобщающая теория, претендующая на обоснование закономерностей мира. Постмодернизм видит в построениях такого рода "шоры догматизма", которые и пытается уничтожить. Догматизм, в свою очередь, представляется ему угрозой метафизики, особенно ненавистной постмодернистскому сознанию. Под метафизикой оно понимает сами принципы причинности, идентичности, Истины. Ни Царству Небесному, ни платоновскому миру идей как таковым нет места в постмодернизме.

Вместо единой абсолютной Истины здесь выступает некая множественность относительных, частных "истин", призванных к мирному сосуществованию и взаимному приспособлению в рамках плюралистического пространства. Коль скоро все противоречия "истин" могут быть сняты посредством их примирения, в мире больше нет места тайне или хотя бы секрету. Все секреты могут быть объяснены, ибо в противном случае, если с тайны не может быть сорван покров и если постмодернистскому сознанию так и не удастся поглумиться над ее наготой и доступностью, она может таить угрозу личности и быть для нее "репрессивным" орудием.

Такое скрытое орудие подавления постмодернизм видит в любом проявлении традиционной религии с ее тайнами (таинствами), универсальностью, догматикой, иерархией и стилем.

Любому стилю постмодернизм предпочитает эклектику, насаждающую принципиально несерьезное, игровое и ироничное отношение к духовным и культурным ценностям, а также полное разрушение эстетики как метафизического принципа. За этим, как пишет Борис Парамонов в своей книге "Конец стиля", стоит его "неверие в субстанциальность, взаимправдашность, реализм святости, красоты и морали" [II]. Этот автор отождествляет постмодернизм с понятием демократии. Демократия же как культурный стиль - это отсутствие стиля. "Стиль противоположен и противоположен демократии... Стиль системен, целостен, тотален, "выдержан"... стиль "антиприроден... организован, культурен... стиль - это выдержанность организации, осуществленная энтелехия" [III]. В то время как постмодернизм - "это нечто, во всяких культурах и манерах считавшееся неудобьсказуемым, подавлявшееся цензурой" [IV].

Нормой в постмодернизме становится не прозреваемая ценность, не интуиция идеального бытия, не заповеди Божии, а рационалистически внедренная в сознание идея

(например, права человека), либо конкретное воплощение этой идеи: прецедент, одобренный общественным мнением и натурализованный, то есть мифологизированный (например, права сексуальных меньшинств).

Однако тут возникает "весьма болезненно ощутимая антиномия: понятие права исходит из понятия нормы, а индивидуальный человек, с которым имеет дело постмодернистская демократия, отрицает норму как репрессию" [V]. Уподобиться же любой нормативной и стильной эпохе, верящей в онтологически реальное царство идей, кажется для постмодернистской цивилизации угрозой диктатуры: радикальнейшее право человека - право быть собой - понимается ею как возможность жить без "репрессирующей" нормы, то есть по законам природы, по воле инстинктов.

Итак, религия, Церковь и культура с их нормами и формами, "не дающими материи разбегаться" [VI] (выражение К. Леонтьева), представляются такой цивилизации механизмами подавления личности. Она стремится к созданию "нерепрессивной" - игровой культуры и синкретической религии, в которой бы уживались непреодолимые антагонизмы и противоречия, соблюдающие меж собой принятую сейчас на Западе тактику *political correctness* (политической корректности).

*Political correctness*, однако, есть и признание непреодолимости противоречий, и наложение табу на их разрешение. Это, как ни парадоксально, запрет на высказывание своего мнения, если это мнение конфессионально или инокультурно, то есть стилистически организовано и иерархически ориентировано. В конечном счете, *political correctness* направлена на сглаживание противоречий и смешение культурных и религиозных элементов в едином космополитическом культурном пространстве. Это, однако, практически неосуществимо в свете единой Истины, и создание видимости *мира и безопасности* (1 Фес. 5, 3) достигается ценой рассечения и фрагментации целостных культурных и конфессиональных организмов, дистанцированного, игрового и ироничного отношения к ним.

Однако несмотря на то, что этот принцип призван насаждать в обществе терпимость по отношению к любому инакомыслию и любым религиозным, расовым, национальным и т. п. различиям, он, постепенно становясь чем-то вроде социального ритуала, сам превращается в орудие репрессий, дискриминируя хотя бы тех, кто не желает или не имеет возможности его соблюдать.

Характерен случай с писательницей Татьяной Толстой, произошедший в одном из американских колледжей, где она читала лекции по русской литературе. На занятии, посвященном разбору рассказа Леонида Андреева "Иуда Искариот", она предложила ученикам ознакомиться с "первоисточником", то есть с Евангелием. За это ей было инкриминировано администрацией колледжа нарушение принципов политической корректности и был сделан выговор за ведение "религиозной пропаганды" в светском учебном заведении. Очевидно, что такая перспектива ожидает и Россию, несмотря на то, что русская история неотделима от истории Русской Церкви, а русская культура - от Православия.

Таким образом, идеологический диктат советской поры, с его детерминированными приоритетами и декларируемыми морально-нравственными ориентирами, на наших глазах сменяется диктатурой плюрализма, произволом иронии и игры и неизбежным императивом вывернутой наизнанку (на левую сторону) реальности. Однако манифестация непричастности к подлинной реальности есть форма радикального отвержения причастия - и как тайнства, и как синергии. Этим перекрывается путь к подлинному Источнику жизни - Христу (*Аз есмь путь и истина и жизнь* - Ин. 14, 6).

В связи с этим особый статус приобретает постмодернистское "ничто" - виртуальная реальность, создание которой сопровождается умерщвлением больших идей, высоких смыслов и сверхличных ценностей. Смерть становится механизмом стратегии постмодернизма, опирающейся на ницшеанское мироощущение "смерти Бога".

Из этого следует, что ангел равнозначен и равновелик демону, благодать неотличима от наваждения и прелести, живое равноправно с мертвым, подлинное равноценно

искусственному, сакральное амбивалентно профанному, ибо все представлено в равном достоинстве и равном ничтожестве в пространстве постмодернистской цивилизации, образующем одновременно и свалку, и супермаркет, и всемирную электронную выставку - Интернет.

Примечания:

[I] Эко У. Постмодернизм, ирония, занимательность // Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 460-461.

[II] Парамонов Б. Конец стиля. СПб.: Алтея; М.: Аграф, 1997. С. 11.

[III] Там же. С. 7, 9.

[IV] Там же. С. 5.

[V] Там же. С. 12.

[VI] Леонтьев К. Восток, Россия и Славянство. М.: Республика, 1996. С. 129.

### **Андеграунд как "новый истеблишмент"**

Одной из особенностей постсоветской эпохи является изменение статуса массовой культуры и ее поистине колонизаторская экспансия. Массовая культура существовала и в советские времена, но занимала "низовую" нишу, которая оставалась уделом профанов и могла быть удостоена в лучшем случае снисходительной ("пусть себе живет!") гримасы со стороны советской интеллигенции. Однако в силу общественных тенденций и новых технологий СМИ она получила колоссальное распространение, диктуя обществу свой язык и навязывая свои стереотипы сознания. Фактически она сделалась нашей средой обитания.

В то же самое время, возникнув на подмостках истории в качестве "ассенизатора" советских идеологем, мифологем, деклараций, словесных штампов и советской стилистики как таковой, андеграунд, начинавший свою деятельность действительно "в подполье" - в подвалах и на чердаках, в дворницких и коммунальных комнатах, в малогабаритных квартирках и мастерских, а главное - в своей эстетике, в своем противостоянии официозу и рассчитанный на это подпольное существование и прозябание, вдруг поднялся так высоко, что и сам сделался официозом и истеблишментом, любопытным образом сочетая в себе массовую и элитарную культуру.

При некоторой сложности сопоставления этих культурных слоев, у них обозначаются сходные фундаментальные установки, позволяющие находить между ними некое сродство. Прежде всего - это борьба с национальными традициями, которые искаженно и имплицитно, порой бессознательно, присутствовали даже в обезбоженном советском сознании. Унаследовав именно это обезбоженное сознание, новая культура, вслед за марксистами и ленинцами, поставила в центре мироздания человека, взятого, однако, во всей его частности и случайности, и самовластно наделила его всевозможными правами и свободами.

Человек, наделенный свободой, имеет право на ее осуществление. Человек имеет право по собственному усмотрению распоряжаться своей душой, то есть служить каким угодно богам, демонам, самому себе или вовсе не служить никому, он имеет право эту душу продать, заложить и т.д.

Человек имеет право на свое тело: он может его отдать в пользование, продать, разукрасить многообразными вкраплениями в виде татуировок и серег, изменить сексуальную ориентацию и даже саму половую принадлежность и, наконец, он может его просто убить: человек имеет право на собственную жизнь, будучи при этом уверенным в своей полной безответственности. Все это есть его частное дело, его *privacy*.

Поставив человека в самый центр бытия и санкционировав его на самое страшное право, о возможности которого не без душевного трепета догадывался еще Николай Ставрогин, - право на бесчестье, "новое сознание" соответствующим образом симулирует создание вокруг индивидуума такого мира, в котором это право перестало бы быть чем-то зазорным.

Определяя эпоху, в которую мы живем, как постмодернистскую, следует иметь в виду, что постмодернизм, повторяем, есть не столько какое-то культурное течение или направление искусства, сколько новый тип мироощущения, общекультурное сознание, тип мышления и восприятия.

По логике постмодернизма ("после нового"), история искусств как смена стилей закончена. Наступила эпоха метаискусства, метаязыка, способом чтения которого постмодернизм и является. Он в одинаковой мере равнодушен как к традиционализму (искусству, опирающемуся на старые образцы), так и к авангардизму (искусству, устремленному к новым формам) самим по себе, но и тот и другой создают для него единое культурное пространство, лишенное каких-либо приоритетов. В этом пространстве все является лишь материалом для интерпретаций, для словесных, изобразительных "инсталляций" (англ.: "устройство, установка, монтаж, сборка").

Но закончена не только смена стилей, но и сама история: она зашла в "тоталитарный тупик" [I], и теперь нужны "альтернативные понятия, чтобы сбить историю с ее мерного шага, нужны интервенции "другого мышления", даже "безумного мышления"... Так разворачивается целый веер альтернативных наук, вер, искусств, языковых моделей" [II].

Такое сознание аннигилирует прошлое и упраздняет будущее - значимым является только настоящее, "актуальное", "метаисторическое": в нем нет ни нового, ни старого, но все может быть привлечено и использовано для карманных нужд текущего момента. Контекст делается важнее текста, творчество подменяется произвольной интерпретацией уже сотворенного, и это перетолкование уже существующего становится преимущественным видом деятельности постмодернизма.

Это означает прежде всего размывание всяких границ - культурных, этических, эстетических, религиозных, церковных. Это означает опрокидывание всех ценностных иерархий и уравнивание в правах самых разнородных сущностей и предметов. Собственно, никакой вертикали в этом мире больше не существует: сакральное профанируется, профанное эстетизируется, возвышенное редуцируется, а низкое обретает статус нормального.

В этом "культурном пространстве" иерейский крест демократично соседствует с трезубцем и козлиным хвостом, попадая в единый "текст" какого-нибудь современного писателя или делаясь атрибутом видеоклипа. Но главное все же то, что в таком же неумолимом равноправии они существуют в сам!ом постмодернистском сознании.

Любопытно и то, что постмодернизм, используя материал и технику массовой культуры (эстрадных песен, "мыльных опер", рекламы и т.д.) и наделяя свои тексты рекламной привлекательностью, гарантирующей потребительский спрос, вместе с тем своей иронической трактовкой этих сюжетов и приемов апеллирует к элитарному сознанию. Однако любая пародия всегда имеет в виду некую норму, во имя которой она либо превращает в гротеск пародируемые предметы и стили, либо создает для них неадекватный контекст.

Поскольку такой нормы для постмодернизма не существует, пародия становится тотальной: из литературного приема она превращается в мировоззренческий метод.

Еще в 1908 году Блок называл иронию болезнью, сродни душевным недугам. Путь иронии "начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается - буйством и кощунством".

Примечания:

[I] *Эпштейн М.* Из тоталитарной эпохи - в виртуальную // Приложение к журналу "Пушкин". 1998. 15 мая. С. 4.

[II] Там же.

**"По ту сторону добра и зла"**



Модель постмодернистского мира воспроизводит недавно открывшийся в Москве небольшой магазинчик "Путь к себе", предлагающий потребителю весь "джентльменский набор" нового человека. На небольшом пространстве, то есть подряд, там выставлены для продажи:

**шарики для медитации,  
хлеб с отрубями,  
освященное масло из Иерусалима,  
камни,  
пасхальные яйца,  
ковбойские шляпы, ремни, рубашки, джинсы,  
песочные часы,  
гороскопы,  
жития византийских святых,  
кассеты с классической музыкой,  
жилетки с восточными узорами,  
эоловы арфы,  
благовония,  
мороженое,  
колокольчики,  
плетеная мебель,  
бусы,  
учебники по хиромантии,  
сигареты,  
прохладительные напитки,  
качели,  
ракушки,  
статуэтки Будды,  
гамаки,  
книги по магии,  
постный майонез,  
клетки для птиц,  
книги о вкусной и здоровой пище,  
объявления о предстоящих перформансах  
и т.д.**

Собственно говоря, это и символизирует то "новое религиозное сознание", которого чаяли религиозные философы начала века и которое знаменует собой наступление новой "эры Водолея" - *New Age*.

Один из теоретиков постмодернизма В. Курицын так и считает, что постмодерну сопутствует наступление "энергетической культуры", которую можно сопрягать и с пневмосферой о. Павла Флоренского, и с ноосферой Вернадского, и с одухотворенной материей Даниила Андреева. Можно констатировать, что в некотором смысле эпоха *New Age* уже пришла.

В религиозном смысле это есть эпоха неоязычества, с его смешением самых разных богов, ритуалов, символов, "харизматических фигур" и мистических практик. В общекультурном смысле это есть эпоха постмодернизма. В политическом - плюрализма и интегрирования в единое космополитическое государство. В экономическом - рыночной экономики, ориентированной на каприз потребителя. В этическом - "общечеловеческих ценностей", провозглашающих полную эмансипацию личности от всех Божьих заповедей. В эстетической - принципиального бесстиля.

Эклектика становится здесь методологией, если не новой онтологией. Изгнание из культуры стиля и нормы приводит к замене ценностной вертикали на горизонталь. Лестница Иаковля, по которой восходят и нисходят Ангелы Божии и Дух Святой возводит

праведников "из силы в силу" и от совершенства к совершенству, ныне, поваленная на землю, превращается в горизонтальную модель супермаркета и шоу-бизнеса, где Священное Писание соседствует с порнографией, стыдливо называемой эротикой, и где самые разносортные и разнородные вещи присутствуют в равноценности бессмыслицы и актуальности. Такая прибитая к земле культура ориентирована на обслуживание таких же копошащихся в прахе земном первичных инстинктов человека. Разрушение традиционных ценностных установок, организующих хаос, компенсируется здесь созданием новой мифологии, впрочем, как и новой идеологии.

Критерии становятся уделом субъективизма: "нравится - не нравится". Оппозиции добра и зла, "хорошего" и "плохого", "художественного" и "бездарного" снимаются; на их месте водворяется новая пара: "интересное - неинтересное". Злое, плохое и бездарное, таким образом, получают шанс состояться в качестве "интересного". Показателен в этом смысле глагол, обозначающий такое воздействие на сознание, которое получает желаемый результат - "работает". "Но это - работает! (*"But it works!"*)" - восклицает какая-нибудь дама, посетив сеанс спиритизма. "Это - работает!" - приводит в качестве довода молодой человек, побывав у экстрасенса. "Это - работает!" - исчерпывающе объясняет поклонница постмодернистского искусства. Глагол этот безусловно вскрывает природу отношений между субъектом как "потребителем" всякого рода воздействий и "работающим" объектом с его провокационным и суггестивным характером.

Что же все-таки представляет собой это "интересное"? В авангардизме, рассчитанном на эффект провокации и эпатажа, таковым являлась сама по себе неприемлемость какого-либо сообщения или явления. Однако, по мере ангажированности авангардного искусства, эта "неприемлемость" переставала служить "знаком качества", делаясь шаблоном, и уже сама кодифицировалась как "норма", "приемлемость" и "приятность", то есть штамп.

По всей видимости, "интересное" для постмодернизма состоит уже не столько в "неприемлемости" как таковой, а в создании эффекта неадекватности ожидания (восприятия) и явления (предмета). Такая неадекватность может возникнуть тогда, когда хорошо известный предмет, явление, цитата помещены в совершенно несовместимое с ними окружение и соседство, призванное их обесмыслить и придать им новое значение, например, архиерейская панагия на экстрасенсе, который к тому же держит на руках черную кошку в качестве "энергетической защиты".

*New Age*, как и постмодернизм, лежат уже "по ту сторону добра и зла" именно в ницшеанском смысле. Человек со всеми его "правами" претендует на то, чтобы стать сверхчеловеком и воссесть на месте Бога, Которого он убил. Его "я" во всех его модусах и падежах есть единственное мерило этого мира, религии и культуры, в которых оно, это "я", выискивает "свое" или приспособливает нечто для себя. Творчество и служение истине уступили место радикальному манипулированию осколками бытия, которое и провозглашает, и воспринимает себя как реально осуществляемую свободу.

И религия, и культура представляются постмодернистскому мышлению в качестве некоего склада товаров, "овощехранилища", из которого можно стащить все что угодно и использовать в своих утилитарных целях: цитата является едва ли не главным поводом, провоцирующим собой появление постмодернистского "текста".

Но дело даже не в ней самой по себе - цитатами пронизана вся христианская культура; пушкинский "Евгений Онегин" и начинается со скрытой цитаты: "Осел был самых честных правил" [I]. Суть в том, что цитата перестает быть свидетельством, сообщением: будучи вырванной из своего первоначального контекста и обросшая иным контекстом, она делается знаковой и развоплощается, упраздняя прошлое и обнажая радикальное неверие в возможность творения нового будущего.

Например:

Как хорошо У БЕЗДНЫ НА КРАЮ  
загнуться в хате, выстроенной с краю,  
где я ежеминутно погибаю

в бессмысленном и маленьком бою.  
Мне надоело корчиться в строю,  
где я уже от напряженья лаю.  
ОТДАМ ВСЮ ДУШУ ОКТЯБРЮ И МАЮ  
и разломаю хижину мою.  
Как пьяница я на троих трою,  
на одного неловко разливаю  
И ГОРЬКО ЖАЛУЮСЬ, И ГОРЬКО СЛЕЗЫ ЛЬЮ,  
уже совсем без музыки пою.  
Но по утрам под жесткую струю  
свой мозг, хоть морщуся, но подставляю [II].

Итак, постмодернистское сознание обнаруживает себя как сознание знаковое. Но если знак первоначально указывает на некую субстанциальную реальность (как, скажем, в стихах Пушкина и Есенина, которые цитирует поэт Александр Еременко), то в постмодернизме он уже маскирует не что иное, как отсутствие таковой.

Примечания:

[I] Строчка из басни Крылова "Осел и Мужик".

[II] Еременко А. Стихи. М.: ИМА-ПРЕСС, 1991, С. 66.

### **"Симулякры" постмодернизма**

Постмодернистский "знак" - это прежде всего отсутствие объекта, этим знаком заменяемого. Место означаемой реальности здесь принадлежит гипотетическому "культурному пространству", произвольно смодулированному постмодернистским сознанием и порой оборачивающемуся полным "ничто".

Это приводит к появлению "симулякров" - знаков-обманок, утративших какую бы то ни было реальность и лишь ее симулирующих. Мир, таким образом, делается собранием кажимостей, мнимостей, фантомов сознания. В лучшем случае оно оперирует знаками, намекающими на какие-то узнаваемые идеи. Знаковой становится слово, речь, печать, искусство, одежда и даже отдельные люди...

Знаковыми фигурами в постсоветском обществе стали священник Александр Мень и митрополит Иоанн (Снычев), правозащитник Сергей Ковалев и академик Дмитрий Лихачев. Их имена обозначают совокупность определенных идей и указывают на целое направление общественной мысли, как бы это "обозначение" ни редуцировало личность его носителя до какой-либо, порой несущественной, стороны его деятельности. Теряя лицо, эти знаковые фигуры становятся функцией и превращаются в орудие идеологических манипуляций.

По этой "знаковой" логике тот, кто питает уважение к памяти владыки Иоанна или высказывает критические суждения о некоторых идеях священника Александра Менья, рискует быть автоматически зачисленным в стан антисемитов, а тот, кто назовет нечистоплотным поступок Сергея Ковалева, получившего от Дудаева орден, - в стан коммунистов и врагов свободы. Таким образом, знаковые фигуры начинают играть роль "лакмусовой бумажки" в системе социальных тестов и становятся атрибутами новых ритуалов.

И тем не менее, а может быть как раз в силу этого "знакового" характера, современное субъективистское сознание осуществляет свои коммуникативные функции. На этих знаках, в отличие от советской эпохи с ее пропагандистским "открытым текстом", построена как современная пропаганда, так и контрпропаганда... Знаковыми в ней оказываются не только личности, к именам которых она апеллирует для формирования общественного мнения, позитивного (Пушкин, Сахаров) или негативного (Ленин, Сталин), но и лексика. Так на наших глазах делаются попытки посредством словесных манипуляций внедрить в общественное сознание в качестве синонимов слова: *православный* и *черносотенец*,

*священник и мракобес, Православие и фашизм*; таким образом, возможно, что в недалеком будущем слово *православный* будет ассоциироваться в "обработанном" сознании с *фашистским*, то есть сделается знаком фашизма. В то же время в качестве позитивного знака набирают потенциал такие определения, как *реформаторский* и *прогрессивный*, равно как и весьма туманное словосочетание *новое мышление*.

Однако столкновения двух знаков это новое мышление не может выдержать ни в какой мере. Например, "поздний" Лев Толстой (положительная знаковая фигура) боролся против Православной Церкви (у нового мышления - отрицательная). Однако тот же поздний Толстой относился к культуре с нигилистическим утилитаризмом (как раз потому, что боролся с Церковью). Но упаси Боже кому-нибудь даже заикнуться о том, что "поздний" Толстой выражает идеи самого плоского обскурантизма, то есть мракобесия.

Новых *news-maker*'ов, то есть тех, кто как бы объективно "делает новости", находя информацию и выстраивая ее определенным образом, всегда можно упрекнуть в тенденциозности, которая сказывается в самом подборе фактов, уже являющимся их интерпретацией, и в том, какими именно словами они озвучиваются. Претендующие на объективность опросы общественного мнения самой постановкой своих вопросов предполагают и формируют ответы.

В этом отношении любопытна передача "Пресс-клуб", в которой журналисты (в основном, представители либеральной печати) решают каверзные вопросы. На самом деле их знаковая формулировка уже задает характер ответа. На вопрос: "Нужна ли России "сильная рука"?", в котором уже содержится негативный знак ("сильная рука" - Сталин, террор, лагеря), никто из них, естественно, не мог ответить, что нужна (ибо кому же нужен Сталин, террор и т. д.). Однако вопрос этот был не о Сталине и терроре, а о власти: должна ли власть в России обладать силой или она должна быть бессильной, безвольной, то есть никакой. А если она должна быть "никакой", то как быть с коррупцией и преступностью, которые берут в этом случае функции власти на себя? Забавно было видеть, как люди, профессионально усвоившие знаковый язык СМИ, пытались, с одной стороны, выкрутиться из той удавки вынужденного толстовства, на который их обрек вопрос, а с другой стороны, ни за что не признаться в лояльности по отношению к "сильной руке".

В советскую эпоху идеологическая пропаганда велась самыми грубыми "любовыми" методами, даже если это делалось силами искусства. Враги советской власти всегда представляли в виде негодяев, воров, распутников, циников. Лица их были явно антипатичны, если не откровенно уродливы. И хотя с образами положительных героев было труднее - в единообразных "ленинцах" всегда был какой-то неэстетический фанатичный элемент ("зло - всегда плохой стилист", как сказал Бродский) - все же порой их пытались облагородить простым человеческим обаянием. Советская пропаганда не скрывала ни своих целей, ни своих задач, ни своих идеалов - она была бесхитростна и однозначна.

Новая культура, сколь бы она ни клялась в отсутствии идеологической подоплеки, сколь бы ни казалась она аполитичной и социально индифферентной, продуцирует новые идеологемы, рождает новую мифологию, которая постепенно водворяется на месте прежней - большевистской - и создает новые ритуалы.

Как в Евангельской притче, в прибранный и пустой дом, из которого был изгнан бес, он возвращается вновь, ведя за собой семерых злейших соратников.

Новая идеология, в отличие от коммунистической и тоталитарной (авторитарной), - анонимна. Это не собственно "идеология Ельцина" (или Гайдара, или Чубайса, или Гусинского). Эта идеология по некоторым причинам желает оставаться безымянной. Проще всего было бы назвать ее, вслед за Р. Бартом [1], идеологией капитализма (буржуазности, либерализма), который предпочитает выступать анонимно по причинам своей заведомой непопулярности и того негативного значения, которое это слово имеет в России. Однако в новой нарождающейся российской мифологии вырабатываются некие избыточествующие стандарты мышления, чрезвычайно расширяющие эту идеологическую анонимность. И прежде чем отыскать подлинного анонима, необходимо рассмотреть мифотворческие механизмы новой культуры.

Примечания:

[I] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Изд. группы "Прогресс", "Универс", 1994. С. 106.

### Смерть автора как "смерть Бога"

В онтологической модели постмодернистского сознания культура (мир) предстает в виде *текста*. Литературное произведение отныне - это не авторски организованные слова, своеобразно выражающие "теологический смысл" ("сообщение" Автора-Творца) [I], но "многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным. Текст создан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников" [II]. На смену Автору приходит некто "скриптор", который занимается чем-то вроде "игры в бисер": он несет в себе не чувства, мысли, настроения и впечатления, а нечто вроде каталога смыслов, которыми он и жонглирует. Игра смыслами предполагает отсутствие Смысла, и устранение Автора делает напрасными всякие попытки "расшифровки" текста. Мало того, вспомнить об Авторе - значит попытаться все же наделить текст окончательным значением, придать ему смысл, что равносильно разрушению постмодернистской затеи, для которой текст тем самым "застопоривается", а письмо "замыкается" [III]. Таким образом, удаление Автора - это не просто эффект нового письма; это онтологический переворот: каждый читает, как хочет, и воспринимает, как ему придет в голову, ибо Автор устранен на всех уровнях и не является больше "камнем преткновения".

Московский поэт Лев Рубинштейн в качестве универсальной модели нового искусства изобрел такие кубики, на каждой грани которых написан некий словесный синтаксический период, синтагма. Фокус кубиков в том, что, как их ни положи, как ни брось, получится тот или иной текст, интерпретировать который волен сам читатель (игрок). Поэт (скриптор) может лишь гадать об уровне поливалентности его прочтений, и не сами эти интерпретации его интересуют, ибо авторство его состоит именно в "придумке": наглядности и пригодности для манипулирования. "Кубики" есть модель постмодернистского мира, который в любом случае (как ни раскинъ) формирует некий текст, отвергая тем самым идею о существовании исходного Текста, то есть, по сути - Божественного творения.

Аналогичной акцией был роман американского писателя Реймонда Федермана "На Ваше усмотрение". Название романа диктует способ его прочтения: страницы в нем не только не нумерованы, но и не сброшюрованы. Сам читатель волен читать их в любом порядке. Сама по себе структура романа продуцирует идею полной "бесхозности" мироздания.

Итак, такого рода тексты, существующие в рассеянном, дисперсном виде, сами по себе являются социально символическим актом, вполне идеологически обоснованным, ибо они кодифицируют и демонстрируют как "безначалие" анонимность господствующей идеологии.

Постмодернистское письмо с его постоянной амбивалентностью и текучими смыслами отказывается признавать за текстом (и за миром как текстом) какую-либо Тайну, то есть окончательный смысл. Таким образом, оно "открывает свободу контртеологической революционной по сути своей деятельности, так как не останавливать течение смысла значит в конечном счете отвергнуть Самого Бога и все Его ипостаси - рациональный порядок, науку, закон" [IV].

Это и есть революционная программа новой культуры. Такая элитарная ее формулировка лишь эстетизирует вульгарный смысл всяких революций, но вовсе не упраздняет его. Оппозиционным здесь признается мировоззрение, называемое реакционным: оно исходит из признания единой Истины, которая через Откровение возвещена человечеству и в свете которой "все новое" (*Се, творю все новое* - Откр. 21, 5) обращено к той же самой Истине. Но это и значит для постмодернистской мысли, что "текст замкнулся", "нет места развитию знания", сказать "ничего нового уже нельзя": вечное движение маятника Фуко.

Такое мировоззрение интерпретируется в постмодернизме как сознание традиционалистское и причисляется по этому признаку к фашизму (Умберто Эко) [V]. Признаком фашизма в этой модели является и "неприятие модернизма" [VI]. Таким набором словесных подмен и знаков в общественное мнение внедряется идеологема тождественности любой "традиционной" религии и фашизма.

Однако фашизм в этих новых знаковых раскладах есть вовсе не тот, который реально означает идею сверхчеловека ("белокурая бестия") и национальной исключительности и ассоциируется с военной агрессией, оккупационными режимами и концлагерями: здесь слово лишено своей сущности и более не обозначает собой никакой реальности. Оно - симулякр, чучело, пугало, которым новые идеологи устрашают народы. Весьма вероятно, что новые гонения на Церковь начнутся именно под лозунгами борьбы с фашизмом...

Более сомнителен и второй признак фашизма - "неприятие модернизма". Как раз наоборот - именно модернизм (футуризм, конструктивизм) оказался созвучным и фашизму, и большевизму. Самый яркий пример такой связи являет судьба основателя и главы итальянского футуризма Ф. Маринетти, который всю жизнь был фашистом и еще в 1909 году в "Манифесте футуризма" сформулировал идеи, полностью поддержанные идеологией национал-социализма.

Да и среди отечественных футуристов-лефовцев были не только партийцы, но и работники ЧК. ЛЕФ был самым радикальным течением русского модернизма, более чем созвучным духу большевизма (общеизвестное "сбросим Пушкина с корабля современности!" и "Не торгуйте Лениным, - как писал журнал ЛЕФ сразу после смерти вождя, ратуя за неприкосновенность его образа, - не печатайте его портретов на плакатах, на клеенках, на тарелках, на кружевах, на портсигарах") [VII].

Утверждение У. Эко еще и потому лишено смысла, что современные фашиствующие группировки, в частности, Национал-большевистская партия Э. Лимонова, опираются на поддержку рок-богема и пополняют свои ряды за счет рок-музыкантов, а также модернистских и постмодернистских художников и писателей: сам "Эдичка", покойный лидер "Поп-механики" С. Курехин, "Егор" Летов (рок-группа "Че данс"), Сергей Бугаев - "Африка", поэт Алексей Цветков, идеолог воинствующего гомосексуализма журналист Ярослав Могутин и т.д.

Примечания:

[I] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Изд. группы "Прогресс", "Универс", 1994. С. 389.

[II] Там же. С. 388.

[III] Там же. С. 389.

[IV] Там же. С. 390.

[V] *Эко У.* Вечный фашизм // Пять эссе на темы этики. СПб.: Symposium, 1998.

[VI] Там же. С. 39.

[VII] "ЛЕФ". 1924. С. 2-3. - Цит. по: *Паперный В.* Культура Два // Новое литературное обозрение. М., 1996. С. 187.

### **Новое мифотворчество**

Проблема трансляции новых идеологем разрешается в новом мифотворчестве. Превратить рукотворное историко-культурное явление в нерукотворное явление природы и значит мифологизировать его. Этому сопутствует задача - внедрить идею в сознание таким образом, чтобы оно само не могло догадаться о том, что идея эта была привнесена извне и является продуктом сторонней человеческой деятельности, то есть создать иллюзию, что она была его достоянием *a priori* в качестве неизменной сущности, как утверждает Р. Барт [I]. Именно поэтому все рукотворное: вещи, предметы, идеи, - должно выпасть из истории и напрочь забыть и о ней, и о своем Авторе, ибо задачи мифотворчества сводятся к тому, чтобы придать исторически обусловленным идеям и фактам статус природных и возвести их

в ранг премирных. Это требует проведения неких цензурных ("ампутационных") операций, так как такое изменение статуса и ранга вещей и идей достигается отчуждением их от автора - созданием анонимности и выкорчевыванием из породившей их культурно-исторической почвы, то есть лишением контекста. В конце концов, это оборачивается и отчуждением их сущности.

Прежде всего, чтобы эти отчужденные предметы и идеи получили новую жизнь в мифе, их надо закодировать ("перформировать"). Такие закодированные идеи называются концептами: они выступают в качестве означаемых данностей, завернутых в многообразные означающие их образы. Постмодернистские образы типологически относятся не к образам-символам (как в христианской культуре), а к образам-знакам, которые указывают на некое значение, но не являют его.

Здесь напрашивается сравнение таких образов с упаковкой товара в дорогих магазинах: чем вещь дороже, тем претенциознее и пышнее она упакована, то есть упаковка прежде всего скрывает вещь. Так и означающее до поры камуфлирует означаемое, но вместе с привлекательной упаковкой потребитель получает то, что внутри.

Нагляднее всего демонстрирует рождение и внедрение новой мифологии реклама. Основным концептом ее является утверждение: ты есть то, что ты имеешь. Таким образом категория "быть" постепенно подменяется категорией "иметь": "ты есть то, что ты носишь" (реклама джинсов).

Реклама рисует псевдореалистическую картинку, на которой изображен сытый, благополучный, улыбающийся, "богатый" мир - по сути, сказка, - в котором уже приобретено множество вещей и потому в нем царит благоденствие и гармония, но у которого есть возможность стать еще более совершенным за счет покупки какого-нибудь определенного новенького товара. Именно он и может явить жизнь как "полное совершенство".

Ценностным эмоциональным модусом и критерием этого мира является удовольствие и наслаждение: "Себе в удовольствии не откажешь" (мороженое). Картинка этого мира завершается слоганом, то есть попросту лозунгом. Слоган - это афористичное утверждение, претендующее на универсальность и характеризующееся отказом от объяснений, то есть придающее утверждению статус природного явления, данности, которую не подвергают сомнению и с которой не дискутируют. Недавний ураган в Москве - факт, любой диалог с которым алогичен, если не безумен.

Однако здесь констатация фактов нацелена не на утверждение творимого мира; напротив, она призвана камуфлировать уже сотворенный Божий мир и усердно прятать следы творения и отпечатки Творца под вневременной и безличной "маской очевидности" [11].

Реклама направлена на то, чтобы из любого объекта - культурного, религиозного, исторического, природного и проч. - сделать вещь и каждого человека превратить в потребителя, хотя бы потенциального, надежно зашифровав принцип мнимости рекламного мира.

Что же сулит человеку обладание рекламными вещами?

"Новую жизнь" (журнал),  
возможность изменить жизнь к лучшему - "изменим жизнь к лучшему!" (пылесос),  
"праздник вкуса" (кофе),  
"вкус истинного наслаждения" (сок),  
наслаждение "всеми прелестями жизни" (антиаллерген),  
"свежее решение" (карамель),  
"совершенство" (шампунь),  
или по крайней мере - "стремление к совершенству" (кофе),  
выигрыш - "вы всегда в выигрыше!" (газированная вода),  
успех - "Попробуй раз, еще лишь раз; и гарантирован успех!" (краска для волос),  
удовольствие (пылесос);

"Еда - это удовольствие! А за удовольствие надо платить"(зубная паста),  
"очарование уверенности в себе" (дезодорант),  
"райское наслаждение" (шоколад),  
"секрет обольщения" - "С детства я мечтала узнать секрет обольщения" (шампунь),  
"престиж" (одеколон).

И, наконец, весь мир: "весь мир с тобой", "весь мир в кармане", "весь мир у ваших ног", "все в твоих руках" (чай, жевательная резинка, газированная вода, одеколон), так что с полным правом "наслаждайся сколько хочешь" (хрустящие хлебцы).

"Мы изобрели обувь на каждый день! А какой день - твой?" Имеется в виду, что этот "твой день" наступит тогда, когда человек превратится в потребителя рекламируемой фирмы.

Потребитель в рекламе то и дело восклицает: "Все в порядке!" (таблетки от насморка), "Все к лучшему" (кофе), "Душа танцует" (жевательная резинка). И в конце концов тот, кто покупает, оказывается "достойным" своего товара. "L'Oreal - ведь я этого достойна!" (*Sic!* - вспомним это своеобразное "аксиос", произносимое при архиерейской, священнической и диаконской хиротонии, - здесь оно становится инвариантом современной "инициации" - знаком приобщения к своеобразному "тотемическому" миру!)

Итак, достоинство человека оценивается его способностью быть потребителем. Качество товара определяется его фирмой, "маркой". Марка делается чистой фикцией, указывающей на причастность товара и его обладателя к высшим сферам престижа и преуспеяния.

Но и события и лица мировой истории (Наполеон, Суворов, Александр Македонский) также призваны стать такой же экзотической этикеткой, скажем, в рекламе банка "Империял", гарантом его "всемирно-исторической стабильности". И даже экстравагантная природа Африки (Азии? Латинской Америки?), как в рекламе сигарет "Кэмел", превращается лишь в "естественное" продолжение их аромата, часть товарной упаковки.

Таким образом, обществом усваивается идея, согласно которой процесс потребления, осуществляющийся при покупке товара, есть природный алгоритм человеческой жизни, а вещи - средство осуществления и утверждения человеческой личности. "Я" стремится к тому, чтобы предстать в мире в виде ""Я" + сумма вещей", каждая из которых несет на себе знак человеческого достоинства и престижа.

Деньги, которые лишь и могут превратить человека в потребителя, натурализуются, делаются выражением природной способности к приобретению, продолжением природных человеческих свойств и процессов, выражая готовность выполнять функцию поглощения мира, возвышения и упрочивания их обладателя.

Но и приобретенные вещи усваивают статус неотъемлемых качеств человека. Однако, в отличие от Собакевича, у которого, как известно, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: "и я тоже Собакевич! и я тоже очень похож на Собакевича!", приобретенные вещи современной жизни сами обосновывают человеческое бытие: человек предстает обклеенным и обложенным со всех сторон *label'*ами, пестрит названиями фирм, изобилует знаками, его можно "прочитать" и сам он хочет быть прочитанным таким образом. В этом смысле он сам является текстом, из которого удален Автор.

И если одна из главных тенденций мифотворчества состоит в том, чтобы превратить мир в объект обладания и пометить собой все, что в нем имеется, произведя нечто вроде описи своего имущества, то наряду с прочими вещами здесь окажется и человек, черты и контуры которого сливаются с его материальной собственностью (ведь он, по этой логике, и есть то, что он имеет).

Отличительной чертой нового стиля жизни (который можно было бы назвать "буржуазным", если бы это слово не вызывало побочных, не идущих к делу ассоциаций), является и то, что отныне многие потребности определяются не необходимостью, а диктатом манипулирующего сознанием "знака", то есть моды и рекламы. Вещи приобретают сверхчувственные социальные качества, провоцируя в самой психической ориентации



потребителя позывы самому стать обладателем таковых, чтобы тем самым приобщиться к некой социальной общности, будь то "деловые люди" или "попса". Вещи, как и идеи, начинают подделываться под саму жизнь в обществе и культуре, в которой отныне все получает знаковый социальный характер.

В результате этого и человек, и социум, и культура, и даже власть, попадая в "магический" круг знаков, утрачивают подлинную свободу и обрекают себя на существование в детерминированном мире мнимостей.

Это чревато еще и тем, что личность, ориентированная таким образом, теряет потребность и способность к анализу и познанию предмета, сосредотачивая свои усилия исключительно на возможности его приобретения и использования. Она начинает ощущать мир как повсеместный супермаркет или "сервис", единственной функцией которого является обслужить клиента: потребление делается преобладающим кодом постмодернистского сознания.

Такое же потребительское отношение распространяется и на сферу человеческих отношений. Экзистенциальной заботой человека становится идея его знакового соответствия коллективному стилю жизни: человек претендует на то, чтобы обозначать некую "престижную" реальность, сулящую новые возможности потребления, не будучи в состоянии быть ею: человек пребывает в состоянии постоянной неадекватности себе самому... Он живет в царстве тотальной пошлости.

Таким образом, рекламным концептом (означаемым) является не столько власть денег ("золотого тельца"), сколько тотальная бесхозность, безответственность и вседозволенность человека в отсутствии Автора (Творца).

Однако цель мифа еще и в таком обосновании мироустройства, при котором человек чувствовал бы себя самоуверенно, самодовольно, комфортно: "Какой удобный мир!" (автомобиль), "Наслаждайся сколько хочешь!" (хрустящие хлебцы). Многочисленные обертки рекламных образов и сопровождающие их лозунги, создающие иллюзию стабильности и процветания человека в мире, на самом деле скрывают в себе страшную идею человеческой растерянности и богооставленности.

Примечания:

[I] *Барт Р.* Указ соч. С. 111.

[II] Там же. С. 125.

### **Пересоздание мира в постмодернизме**

В сознании, ориентированном на потребительское отношение к миру, и осуществляется постмодернистская интерпретация - в отличие от реального, сопоставимого с авторским замыслом переосмысления и толкования идей и литературных сюжетов: очевидно, что под постмодернистским скальпелем их ждет деформация и гибель.

Можно наблюдать, как в "Последнем искушении Христа" развоплощаются и умирают Евангельские образы. Развоплощается и умирает Бог, Который оказывается там лишь немощным человеком. Умирает вера в Него как в Спасителя и Господа. Умирает упование на Искупление. Умирает надежда на Воскресение. В ницшеанском смысле М. Скорцезе убивает Бога.

И для постмодернистской культуры Бог действительно умер: самовольная интерпретация заместила Благую Весть.

Но для христианина, как и для христианской культуры, все осталось неизблемым, и фильм Скорцезе - это лишь ночной кошмар, "навет вражий", "лукавое наитие". Ибо тот, за кого режиссер выдает нам Бога, не есть Иисус Христос: это самозванец, клеветник, ряженный, лукавый.

Любопытен при этом вопрос: почему писатель Н. Козандзакис и талантливый режиссер взялись за эту кошунственную и невыполнимую задачу, почему бы им не создать новый, собственный сюжет, в каких-то линиях даже сходный, где главным героем был бы некий

человек, великий подвижник, постник и даже чудотворец, который, возгордившись, пал самым обыкновенным и обыденным образом, - соблаздившись красотой исцеленной им девушки? Грубо говоря, почему М. Скорцезе не снял нового "Отца Сергия"? Должно быть, как раз потому, что, условно говоря, в "Отце Сергии" отсутствует именно этот постмодернистский концепт: изъять из Евангелия "Автора" и, следуя до самого момента распятия за Евангельским сюжетом, убить Бога, что как раз и значит утвердить вседозволенность и безответственность человека. ("Если Бога нет - то все позволено").

И позволено абсолютно все. Моцарт и Сальери на старой сцене МХАТа матерятся, как урки. В спектакле по мотивам "Леди Макбет Мценского уезда" Н. Лескова демонстрируют, как теперь это называется, "занятия любовью". На подмостках театра на Таганке Мцыри без стеснения показывает свои гениталии. Гоголь в спектакле П. Фоменко "Мертвые души. Второй том" является на сцене в виде женщины.

Русская классика, впрочем, как и зарубежная, предстает в свете "нового культурного сознания" сплошным блудилищем, где все, как на подбор, - сексуальные маньяки и извращенцы. Именно это, в представлении "нового культурного сознания", хоть и нехудожественно, но ИНТЕРЕСНО: "классика получает современное звучание", ибо и она становится сценой, на которой беснуется наше раскрепощенное "коллективное бессознательное", а классики, как и их герои, оказываются не лучше, чем гипотетические мы - хамы и содомиты.

Таким образом, непристойность не только объявляется нормой, но становится знаком приобщенности к контексту современности. Неприятие же модернизма (постмодернизма?), как мы помним, является "признаком фашизма" [1].

Для постмодернизма характерен взгляд на мир как на спектакль, сплошное грандиозное шоу, в котором человеческие представления о реальности оказываются производными от человеческих же систем ее репрезентации. Таким образом, все, принимаемое за действительность, есть лишь представление о ней, зависящее к тому же от ракурса, который выбирает зритель.

Перемена ракурса ведет к радикальному изменению всего представления, а значит, и мира. Человек оказывается обреченным на постоянно меняющуюся череду "точек зрения" и ракурсов действительности, не дающей ему в этом "мелькании" проникнуть в свою сущность. Видеоклип с его постоянно меняющимися фрагментами или цветомузыка с ее пульсирующим ритмом и освещением, становятся точной репрезентацией подобного типа видения.

Такому "обвалу" объективного мира соответствует не только крушение веры в Слово, в Логос, но и неверие в слово как таковое, то есть в язык, способный точно и достоверно воспроизводить действительность и свидетельствовать об Истине. При этом и реальность человеческой личности делается проблематичной.

Примечания:

[1] Эко У. Указ. соч. С. 40.

## **Новый герой**

"Новыми героями" становятся герои комиксов, компьютерных игр, видеоклипов: люди-машины. Самой популярной электронной детской игрушкой сделался "тамагочи" - симулякр, требующий постоянной и напряженной заботы о себе: ребенок должен его кормить, поить, укладывать спать, лечить, если он заболел, - в противном случае он может и помереть, нанеся своему маленькому хозяину тяжелую душевную травму. Игрушка призвана уничтожить грань между собственной электронной виртуальностью и реальными, не игровыми переживаниями ребенка, которого она постоянно тревожит своими "всамделишными" провокативными требованиями. Так в детское сознание внедряется мысль о естественности и органичности искусственного условного мира.

Здесь переплетаются две противоположные (встречные?) тенденции - превратить природу в вещь и сделать вещь явлением природной жизни. Или так: превратить жизнь в игру и сделать игру формой жизни.

С этими искусственными героями удивительно схожи и персонажи детективов, триллеров, фантастики и постмодернистских романов - это скорее олицетворение какой-то функции, идеи, чем воплощение человеческой индивидуальности. Даже "сверхчеловек" фантастики - Терминатор и Бэтмен - это всего лишь робот, выполняющий те или иные действия.

Новый герой как мифологический тип - это, как правило, "душка-киллер", благородный разбойник. Иногда он выступает в качестве искателя приключений и денег, а также борца с другими, несимпатичными киллерами, действуя чаще всего по найму. Иногда его, как Раскольникова, "среда заела", и он начинает "порешать" противников направо-налево. Однако, используя образ писателя-постмодерниста В. Пелевина, его, в отличие от Раскольникова, которого, по убиении старух, "повязал внутренний прокурор, а внутренний адвокат не отмазал", не может пронять никакой "внутренний прокурор", зато "внутренний адвокат" записывается к нему в сообщники.

Если действие происходит в американском фильме, а наш киллер - не полицейский, не фэбээрешик и не цереушник, его непременно поймают и воздадут ему по заслугам, чтобы не нарушал американский закон. Но зрителю своего героя будет безмерно жаль: такой ловкий, такой остроумный! Но если он все-таки полицейский, фэбээрешик и цереушник, то он с полным правом будет наслаждаться заслуженным хэппи-эндом, украшенным для него к тому же началом нового прибыльного бизнеса или кругленькой суммой, положенной им в банк на свое имя.

Впрочем, отдавая дань женской эмансипации, таким героем может стать и очаровательная женщина-киллерша. Не без изящества "замочив" пару дюжин крепких мужиков и "выполнив задание", она с полным правом наслаждается мирными утехами буржуазной жизни в кругу семьи. Такой же полноправной героиней, вознагражденной в конце концов семейным процветанием, может стать и обаятельная проститутка - эта новая Золушка наших дней. Любуясь к концу фильма ее благоденствием, какой ханжа заикнется о покаянии?

С другой стороны, главным героем становится автор. В связи со всем сказанным выше о "смерти автора" это может показаться противоречием. Однако этот автор-герой не есть тот удаленный из текста автор-производитель, автор-творец. Автор-герой, по сути, выполняет функцию *news-maker'a*, то есть интерпретатора - конструктора, составителя, режиссера. "Авторское" кино, "авторское" телевидение, "авторская" песня - это лишь часть общей тенденции, когда авторская интерпретация делается главным действующим лицом произведения, а траектории его субъективизма - основным сюжетом. В этом смысле Скорцезе и есть главный герой "Последнего искушения..."

Таким образом, постмодернистский автор предстает не в виде творящего субъекта, а в роли компилятора, плагиатора, интерпретатора, составителя коллажей и организатора монтажей. Коллаж фрагментирует и переносит материал из одного контекста в другой, монтаж размещает заимствованные элементы, создавая комбинацию из чужих цитат, которые при этом становятся знаковыми, игровыми, развоплощенными и потому ничего не значащими - на значение начинает претендовать их сочетание и сцепление, намекающие на некий новый смысл, рожденный из тотальной переработки и перекройки уже готового культурного материала.

Таким образом, принцип вторичности является рабочим принципом постмодернистского автора, сознательно или неосознанно перекрывающего путь к любому первообразу и первоисточнику. То, что получается в результате, - образ-обманка, симулякр, не имеющий никаких онтологических корней, - лишь притворяется реальностью, будучи не в состоянии быть ею. Здесь отныне действуют не герои и персонажи, а маски, скрывающие пустоту: лишенные сущности големы.

## "Перемещенный предмет" постмодернизма

Существует весьма основательное мнение о том, что постмодернизм есть определенный метод самовыражения. В самом деле, если действительность есть лишь представление о ней, то мир превращается в развернутую метафору авторского "я". И в то же время во многих произведениях "актуального искусства", как себя именует постмодернизм, происходит резкое отчуждение "я" от объекта творчества. Автор "завязан" лишь на том контексте, в который он помещает свой объект. И если мир составляет некое единое культурное пространство ("метапространство") и весь заключается в настоящем ("метаистории"), то предметы, содержащиеся в нем (в том числе - ценности), могут быть с легкостью перемещены, причем эти "перемещенные предметы" получают иной смысл, иную знаковую форму.

Самым наглядными здесь будут инсталляции современных художников. Инсталляция - это и есть *перемещенный предмет* (или *найденная вещь*, *украденный объект*) в чистом виде. Инсталляцией может быть практически все - любой экспонат с советской выставки ВДНХ, лоскут, приклеенный к бумаге, спичечный коробок, припиленный к двери, табурет на подставке, аквариум с проросшей травкой на дне и т.д. Однако сами по себе они - вещи мира сего, некультурные предметы, пока художник не поместит их в подобающий контекст художественной галереи, не снабдит надписью и своей авторской фамилией. Как только они выставляются напоказ на соответствующей выставке, получают знак авторской принадлежности и этикетку с названием, они становятся произведениями актуального искусства.

Например, некий поэт по фамилии Месяц "коллекционирует дожди": он собирает в банку капли. Это могло бы быть лишь фактом его биографии или, в худшем случае, его истории болезни, и все. Но то, что он каждый раз непременно наклеивает на свою "авторскую" банку этикетку, на которой написано место и время заготовления экспоната, и выставляет его на обозрение, дает ему основание числить это фактом актуального искусства [1].

Таким образом, для восприятия такого рода искусства необходимо учитывать три момента: кто, когда (где) и с какой целью. На третий вопрос должна ответить надпись на инсталляции, ибо она, главным образом, и содержит мотивировку. В этой надписи должна быть указана некая аллюзия (субъективная и произвольная), которая возникла у художника при созерцании "перемещенного предмета". То есть табурет может быть аллюзией, предположим, на писсуар Дюшана, спичечный коробок - на роман "Имя розы", а аквариум с травкой - на "Черный квадрат" Малевича. Название инсталляций и придает им статус знака, указующего в разные стороны культурного пространства.

И здесь становится важным второй вопрос ("когда/где?"), ибо он имеет прямое отношение к контексту, в который помещен предмет (текст), поскольку один и тот же текст, в зависимости от контекста, может оказаться совершенно разными текстами.

Таковыми могут быть любые цитаты, любые фрагменты жизненной обстановки - вплоть до афиш, почтовых открыток, уличных лозунгов и надписей на стенах и тротуарах. Задача постмодерниста - поместив в иной контекст тиражированные массовой культурой высказывания, придать им новый смысл, который полностью зависит от индивидуального воображения зрителя/читателя или, по крайней мере, уверить его в том, что этот смысл существует. Прием *перемещенных предметов* используется и в комбинированной живописи, и в литературе, и в музыке.

*Перемещенный предмет* в инсталляции призван утратить свою подлинность, существенность, функциональность, если не саму вещественность, - он становится лишь орудием манипуляции, выражением авторской аллюзии, артефактом, не укорененном в платоновском мире идей.

Примечания:

[1] Курицын В., Парщиков А. Переписка. М.: "AD MARGINEM", 1998. С. 18.

## Технология постмодернизма

Ту же цель не менее парадоксальным образом преследует и американская художница Шерри Левин, фотографирующая чужие фотографии и копирующая чужие картины, чтобы выставлять их потом как свои собственные. Выступая в качестве творческого мотива для *последующей* репрезентации, эти римейки (англ. *to remake* "переделать"), то есть теперь уже ее фотографии и картины, должны "реализовать" оригинал. Это показательно тем, что здесь уже реальность исчезает вовсе: за видимостью оказывается ничто. Гиперреальные образы и модели уже не являются слепками или подобиями реальности, они сами ее вылепливают. Речь теперь может идти о новом порождении реальности знаковыми системами, а также о безусловном влиянии этих систем на формирование психики, идеологии и общественного мнения.

Сила информационного общества ведь и состоит в этом роковом соединении власти и знака: анонимная власть знакова, знак обладает властью, поскольку он симулирует реальность. Можно говорить о тотальной переработке культуры, экономики, политики в безличную знаковую систему, разрастающуюся в своей демагогии и круговую в своем движении.

В этом смысле телевидение и есть культурная форма власти, преобразующая все в знаковый мир рекламы и идеологии: все то, что не отражено в мире телевидения, оказывается периферийным по отношению к главным тенденциям современности. Здесь же перемещенными предметами становятся исторические события, превращенные в шоу, исторические лица, которым придан современный имидж... Весь мир представлен по типу видеоклипа: мелькающие, дробящиеся на глазах и произвольно объединяемые фрагменты. Словно все в этом мире получило свою автономию и сорвалось со своих мест в *броуновском движении*.

Да и сам мерцающий, пульсирующий телеэкран, предполагающий возможность хоть ежесекундного переключения программ, символизирует постмодернистскую технологию, сообразную ее продукции.

С другой стороны, мироздание оказывается здесь повсеместно рукотворным, прирученным и даже выдрессированным Диснейлендом или Голливудом с летающими тарелками, восстаниями Спартака, тонущими "Титаниками", чудовищами Юрского периода и даже картинами на Евангельский сюжет. Это символизирует определенную установку современного сознания: ни в мироздании, ни в мировой истории нет ничего, что нельзя было бы сконструировать и воспроизвести усилиями человеческого разума и зрелищных технологий: нет ни мистики, ни Тайны, ни Смысла, ни Творца, ни Его Промысла.

Характерна в этом смысле со скандалом прошедшая по экранам Европы реклама "Фольксвагена", построенная на приеме "перемещенного предмета" и рассчитанная на создание образа-обманки, симулякра. Она демонстрирует как бы Тайную Вечерю, на которой Господь говорит Апостолам: "Поздравляю вас! Родился новый "гольф!""

С одной стороны, предполагается, что ТАКОМУ "рекламному агенту" не смогут не поверить европейские традиционалисты, с другой стороны, - делается попытка превратить и Евангельское свидетельство, и Апостолов, и Самого Христа в лишние реальности знаки, существующие среди таких же пожирающих бытие пустых знаковых единиц, прикосновение которых к предметам сознания можно сравнить с умерщвляющим взглядом василиска или Медузы Горгоны.

Впрочем, деятели ТВ вовсе не скрывают ни своих задач, ни амбиций, ни перспектив. "Нужно раз и навсегда решить, наконец, что телевидение - это штука, которая не проходит проверку Священным Писанием, это суетное дело, это маскульт, - сказал в интервью радиостанции "Свобода" генеральный продюсер НТВ Л. Парфенов, описывая новую концепцию телевидения. - Конец XX века - это время соблазнов... Телевидение как бизнес, как сфера аудиовизуального обслуживания, которое заглядывает в лицо потребителя, пытаясь узнать: а что ему надо - эротика, спорт, новости, кино, что ему надо еще, к чему он

еще стремится? В этом смысле... телевидение вполне угождает потребителю... Всякое увлечение, развлечение и завлечение, особенно средствами телевидения - это вольное или невольное утверждение либеральных ценностей, потому что оно предписывает человеку жить весело, увлекаться, услаждать себя, ублажать себя. В этом смысле это - политическое дело. Каждой минутой развлекательного телевидения мы утверждаем капитализм в России... В российской же традиции было считать, что жизнь есть тяжкий труд на благо общества, долг перед страной, семьей, родиной, Бог знает что..." [1] Однако Л. Парфенов выдает лишь часть правды о телевидении, ибо оно не столько служит удовлетворению потребностей зрителя, сколько формирует и эти потребности, и самого потребителя.

Условием воздействия кино является сам реальный, эмпирический зритель, направляющий свои психические усилия на символическое самоотождествление с изображаемым на экране, с героями и героинями фильмов, а также с самой работой, создающей данное зрелище и затрагивающей механизмы зрительского вымысла (например, работа режиссера, актера, оператора). Таким образом, зритель оживляет в себе искусственный и мертвый мир изображения, тем самым усваивая его и отождествляя себя с ним.

Те же механизмы зрительской самоидентификации подключаются и тогда, когда телевидение транслирует информационные или развлекательные программы: каждый из телезрителей, в одиночку сидящий перед телеэкраном, подспудно знает, что в телепространстве он включен в некое виртуальное сообщество телезрителей, занятых совместной параллельной деятельностью. Это обеспечивает ему двойное участие в телепрограмме: с одной стороны, телевидение вторгается в его замкнутый одиночный мир, провоцируя на соучастие, с другой стороны, - вовлекает его в многомиллионное воображаемое функциональное сообщество.

Агрессия телевидения направлена на то, чтобы заставить зрителя стать активным участником своего виртуального проекта и при этом создать ему иллюзию собственной дистанцированности и независимости: телевизор ведь может быть выключен или переключен на другую программу по первому мановению зрителя, зритель может перед телевизором есть, разговаривать, иронизировать, высказывать свои критические замечания в адрес изображаемого и т.д., то есть быть уверенным в осуществлении своей свободы. Однако эта свобода - еще одна фикция, создаваемая телевидением: она предопределена его установкой на диалог, изначально направленный на оживление и усвоение телестандартов, то есть на вовлечение зрителя в виртуальность трансляции.

Итак, эффект перемещенных предметов состоит в отчуждении вещей от их сущности. Порывая связь с платоновским миром идей, они развоплощаются, превращаясь в "скорлупы", наполненные призраками (аллюзиями) и пустотой. Их реальность, лишаясь онтологического смысла, делается эфемерной, если не демонической, геенской. Собственно, в этом и состоит цель постмодернистского искусства: избежать воздействия "оболванивающей" идеи (Идеи), а это возможно лишь убежав в симулякр, в виртуальность. Именно по этой причине постмодернизму ненавистен Образец, который он деформирует и тем самым дезавуирует или, в крайнем случае, отесняет его всякого рода римейками, этими псевдокопиями.

Постмодернизму интересны феномены, за которыми нет ноуменов; интересны явления, оторванные от "вещей в себе". Лишь это и призвано вызывать постмодернистскую "эстетическую сенсацию". И если можно говорить о концепте "перемещенных предметов", то это, безусловно, концепт вседозволенности человека, рискующего развоплощать то, что было воплощено по воле Творца.

В конце концов, перемещенные предметы постмодернизма - это нос, сбежавший от гоголевского майора Ковалева. Нос, который вдруг одевается в мундир, шитый золотом, с большим стоячим воротником, в замшевые панталоны, пристраивает по бедру шпагу, прикидывается статским советником и даже молится в Казанском соборе. То, что повергало в мистический ужас Гоголя в его фантастической и сатирической повести, то, что казалось свидетельством мирового абсурда: вещь, изменившая свой статус, - сделалось даже не курьезом, а обыденным делом постмодернизма.

Примечания:

[1] Парфенов Л. Интервью с М. Поздняевым на радиостанции "Свобода", 1997. 9 нояб.

## "Перформанс"

Эффект перемещенных предметов лежит в основе и постмодернистских акций, называемых перформансами (*performance* - театральное представление, *перформация* - перекодировка), проводимых на публике, среди толпы, "в жизни". Одной из самых бескорыстных и изящных акций такого рода было запускание по Москве-реке огромного - чуть ли не десятиметрового, сшитого из ярких лоскутов воздушного шара. Зрелище это было рассчитано не столько на тех, кто присутствовал при "запуске", сколько именно на тех, кто ничего о нем не знал и кого этот шар, плывущий среди бела дня в самый разгар брежневщины мог поразить и наверняка поразил. Суть акции в том, чтобы вызвать удивление, неадекватную реакцию, "перформировать" реальность.

Группа художников "Секция абсолютной любви" в качестве перформанса устроила похороны шуки в Александровском саду под кремлевской стеной. Закопали. Тут же поставили зажженную свечку. Прохожие и туристы поглядывали на них сочувственно, покачивали сокрушенными головами, спрашивали друг друга: "А кого хоронят?"

Одним из последних перформансов было изготовление торта в форме лежащего тела Ленина, такого, каким оно видится в мавзолеем гробу, да еще и в натуральную величину. На поедание кондитерского мертвого тела была приглашена публика, в том числе и милые детки, которые ничтоже сумняшеся запикивали себе в рот части трупа вождя. В прессе ("МК") эта чудовищная акция была откомментирована лишь некой возмущенной коммунисткой-пенсионеркой, которая сочла своим долгом "заступить за Ленина", к вящим восторгам устроителей перформанса.

Это кошунственно пародирующее таинство причастия и символически людоедское действие вряд ли нуждается в комментариях, свидетельствуя о вырвавшейся наружу стихии агрессивной патологии, не сдерживаемой никакими религиозными и культурными табу, и, собственно, на сдерживание всех покровов оно и рассчитано. Однако форма перформанса, создавая иллюзию игры, вовсе не пытается дистанцировать свою искусственную реальность от реальности подлинной, но вторгается в нее и подменяет ее.

В этой квазиреальности начинают действовать иные законы - не укорененные в человеческом духе, а навязанные ему "правилами игры", которые предполагают упразднение всех религиозных, нравственных и даже эстетических категорий. В этом смысле перформанс становится неким полигоном для испытания и формирования "нового человека".

Одним из наиболее массовых был перформанс студенческого театра МГУ, который организовал шествие по Никитской с плакатами: "Бога нет, потому что мы бессмертны", "Взрежем себе вены, чтобы быть красными" и даже "Мы с вами, шахтеры!". Солировали в этом шествии дамы, по-видимому, актрисы театра, одетые в черные трико и украшенные рожками на голове: они подпрыгивали и пританцовывали, совершая руками пассы перед лицами потрясенных милиционеров.

В основе таких коллективных перформансов лежит интерпретация знаменитой шекспировской сентенции: "Весь мир - театр". Таким образом, все может быть и должно быть превращено в шоу, в которое вовлекаются все присутствующие.

Однако перформанс может быть и индивидуальным. Некий поэт набирал в банку воды из Белого моря и вез выливать ее в Черное. На этом его акция и заканчивалась: суть ее в умышленной неоправданности и неадекватности (категории постмодернизма - "интересное") производимых действий, что и призвано спровоцировать эстетическую сенсацию [1].

Одной из наиболее впечатляющих была акция английского художника, заснятого камерой в замкнутом пустом пространстве, где он изображал борьбу с некими невидимыми силами: он ожесточенно потрясал кулаками, размахивал руками и ногами, напрягал мышцы, корчил гримасы, извивался, словно Лаокоон, обвитый незримыми змеями. Все его тело

изображало напряженное и мучительное сражение с неким соперником - и так до полного изнеможения.

Другой акцией этого же художника был отчаянный затаенный одинокий крик, меняющий лады и едва не переходящий в вой. По-видимому, он должен был быть чем-то вроде "гласа вопиющего в пустыне".

Оба эти перформанса, впрочем, красноречиво выражают специфику нового театра, ставшего уже "театром самой жизни", где речь утратила свою смысловую функцию, передав ее жесту, мимике и нечленораздельным звукам. Кроме того, если теперь само бытие - не более, чем шоу, как считают деятели актуального искусства, нет смысла противопоставлять искусство и не-искусство.

Однако, как заметил Павел Белицкий, "обезьянье стадо, где все общение происходит на языке мимики и жеста, ужимки и гримасы, увы, не есть сплошное театральное пространство, и хотя там и нет ничего, кроме олицетворенной эмоции и воплощенного действия, никакое семейство шимпанзе не есть изумительное продолжение МХАТа..." [II] Порой акции "актуального искусства" больше напоминают неудачную "хохму" и даже просто хулиганство. Например, известный постмодернистский поэт послал из Москвы в Свердловск своему недругу, который интересовался уринотерапией, два литра своей мочи. Постмодернистский смысл посланки, однако, не столько заключался в том, как прореагирует на нее злополучный оппонент, сколько был рассчитан на эффект неадекватности всех, кто с полной серьезностью и ответственностью на всем протяжении десятков тысяч километров - на всем пространстве России - будет участвовать в ее транспортировке и доставке: почтальонов, грузчиков, железнодорожников [III].

Примечателен здесь и тот критерий, по которому это было расценено в кругах, интересующихся "актуальным искусством" именно как перформанс, а не что-либо другое.

Примечания:

[I] *Курицын В., Парщиков А.* Указ. соч. С. 18.

[II] *Белицкий П.* Журнал "Пушкин" в Интернете // Независимая газета. 1998. 4 июня.

[III] *Курицын В., Парщиков А.* Указ. соч. С. 14.

### **Лицо, имидж, маска**

И здесь мы подходим к существенной черте постмодернизма.

Действительно, если критериев практически нет, как отличить, с точки зрения самого же постмодерниста, искусство от шарлатанства и хулиганства. Абсолютно никак. Ибо никто не докажет, что табурет - это произведение актуального искусства, а не просто столярное изделие и более ничего. И вот здесь вступает в силу личностный поведенческий компонент, репрезентативность автора, его имидж. Именно он является главным аргументом либо в пользу произведения, либо в пользу табуретки. Автор должен убедить читателя, слушателя, зрителя через суггестивность личностных порывов - поведенческих и (или) интеллектуальных.

Знакомство с постмодернистским произведением должно исходить из знакомства с имиджем его автора. Одна и та же вещь может быть оценена совершенно по-разному в зависимости от того, кто именно ее произвел. Это и есть единственный критерий: картина тем дороже, чем репрезентативнее авторский имидж. И чем она дороже куплена, тем она и "лучше". Единственным судьей в конце концов оказывается потребитель - тот, кто заплатил.

Что же тогда, в таком случае, имидж? В переводе с английского это значит "образ", однако не всякий образ будет имиджем, но лишь тот, который имеет знаковое значение. Например, сам по себе бомж не может иметь имидж бомжа, ибо он таковым является. Но художник-эстет вполне может поведенчески эксплуатировать именно этот имидж: интересным здесь будет именно дистанция между сущностью и изображением. Или политики Анпилов и Баркашов не имеют имиджа, но то, что они являют собой в жизни - социально и эстетически - составляет имидж писателя-постмодерниста Лимонова.



Имидж - это узнаваемый стереотип, театрализованная маска, на которую есть спрос, и при этом - полная анонимность подлинного лица. Такой маской может быть имидж респектабельности или сильной личности, или чудака, или эпатазирующего публику артиста. Имидж Эдуарда Лимонова есть имидж общественного негодяя. "Национал-большевизм" Лимонова - не идеологического, как тому подобает быть, а чисто эстетского происхождения.

Этика агрессивного героизма подкреплена в нем экстравагантной эстетикой насилия, что контрастирует сегодня с пошлостью и бесформенностью либерализма. В этом смысле он может быть понят как ученик Константина Леонтьева. Стилистически Лимонов и реалист, и даже соцреалист, и даже романтик. И тем не менее, это явление именно постмодерна: основной пружиной творчества, а главное - его объектом - становится создание своего негативного, эпатазирующего имиджа, сочинение "судьбы", понимаемой как целая цепь перформансов и инсталляций. Главное произведение писателя Эдуарда Лимонова - это сам Лимонов: нищий эстетский поэт - эмигрант-бродяга - сексуальный меньшевик - отребье общества - респектабельный парижский писатель - оголтелый русский большевик...

Имидж не есть органически присущий (заданный) человеку образ, но некая искусственная эстетизирующая подмена этого образа, то есть личина. Личина есть нечто, "подобное лицу, похожее на лицо, выдающее себя за лицо и принимаемое за таковое, но пустое внутри как в смысле физической вещественности, так и в смысле метафизической субстанциональности" (свящ. Павел Флоренский) [I]. Основное свойство личины - ее пустота, лжереальность, которая и в христианстве, и в фольклоре всегда считалась свойством всего нечистого, лукавого и злого. Личина - это знак оборотня, перевертыша. Имидж как раз и призван скрыть настоящее лицо, обесценить и поставить под сомнение его подлинность и обречь его на анонимность.

Соединяя жизнь и искусство посредством имиджа и перформанса, постмодернизм, по сути, осуществляет квазитеургический замысел Вл. Соловьева. Жизнь, однако, здесь подменяется некоей рационалистически сконструированной игрой, реальность развоплощается: границы перемещенных предметов "актуального искусства" становятся зыбки, ибо все поддается перемещению, все может быть сорвано со своих корней, и всякое явление может быть отчуждено от своей сущности. Творчество при этом вырождается в акцию, постоянно обеспечивающую и поддерживающую этот искусственный, рукотворный мир в состоянии неадекватности, при этом натурализуя, то есть мифологизируя ее: неадекватность и есть ценностное ядро актуального искусства, и есть "интересное".

Кроме того, постмодернизм намеренно стирает грани между искусством и не-искусством, художником и не-художником, артистом и потребителем: ибо все теперь потребители и все теперь артисты. Или так: искусство и есть потребительство, потребительство и есть искусство.

Характерным примером является перформанс, кажется, пермского художника по фамилии Мокша: будучи человеком бедным, он тем не менее раскручивал бытовые приборы - утюг, настольную лампу, холодильник и делал из их внутренностей инсталляции. Кроме того, соединив швабру, тряпку и мочалку, он соорудил человека и укладывал его спать в свою постель, сам же спал на коврик у кровати. Суть этого перформанса в полнейшей неадекватности "нового сознания" сознанию традиционалистскому [II]. Любое недоумение по поводу того, не была ли бы эта акция куда драматичнее и даже художественнее (вспомним святого, принявшего у себя прокаженного, которому он омывал гнойные язвы и от которого слышал лишь поношения да брань), если бы он отдал свою постель живому, настоящему бездомному человеку, было бы воспринято постмодернистом как высшая похвала, ибо это и есть цель: провокация полной неадекватности восприятия, вывиха сознания.

Примечания:

[I] Флоренский П., свящ. Собр. соч. Т. I. Paris: "YMKA-PRESS", 1985.

[II] Курицын В., Парщиков А. Указ. соч. С. 37.

## Игра как метафизика постмодернизма

Жизнь, которую постмодернисты включают в искусство, становится игрой, в которую играют все участники, возможно, принимая ее за ту детскую непосредственную игру, в лоне которой родилась сама поэзия. Действительно, у перформансов есть все видимые признаки игры, протекающей "в определенных рамках места, времени и смысла, в обозримом порядке, по добровольно принятым правилам и вне сферы материальной пользы и необходимости. Настроение игры есть отрешенность и воодушевление - священное или просто праздничное, смотря по тому, является ли игра посвящением или забавой" (Й. Хейзинга) [I].

И тем не менее, в ней есть умысел, которого лишена подлинная игра; через ее формы транслируется отнюдь не безвинный закодированный смысл: в мире нет ничего настолько священного и настолько значительного, чтобы его нельзя было "переиграть" в профанное и пародийное. Таким образом игра перекодируется в реальность жизни (в теургическом замысле - жизнь перекодируется в искусство).

Это происходит и с постмодернистскими детскими и взрослыми электронными играми, которые претендуют на то, чтобы перекликаться с реальностью и жизненно вовлекать в них играющего, так что игра становилась бы жизнью, а жизнь превратилась бы в игру.

Такая подмена становится возможной потому, что для постмодерниста возле каждого предмета, представления, понятия, теории, мировоззрения существует их "тень", которая "при иных условиях освещения может выступить как самостоятельный, первичный объект сознания" [II]. Игра (перформанс) в этом случае не только претендует на то, чтобы создать *иные условия освещения*, но и сама становится весьма зловещей тенью реальности, тенью, претендующей на статус первичного объекта. Это перекликается со слоганом рекламы пылесоса: "Надо жить играючи!". Так сходятся и накладываются друг на друга концепты элитарной и массовой культуры.

Примечания:

[I] *Хейзинга Й.* Игра и поэзия (глава VII) // В кн.: Самосознание европейской культуры XX века. М.: Изд. политич. лит., 1991. С. 80. Хомо люденс. Опыт исследования игрового элемента в культуре.

[II] *Эпштейн М.* Указ. соч. С. 4.

## Аноним новой культуры

На эффекте *иных условий освещения* построены, собственно, все "измененные состояния" новых сект и религий с их магическими практиками; с этим связана и современная музыка, рожденная в лоне оккультных ритуалов: несовпадение ее ритмов с ритмами человеческого существа и подчинение последнего ее ритмическому сюжету вызывает в человеке искусственные эмоциональные и психологические состояния, которые "отодвигают" реальность, подменяя ее гипнотическими фантазиями и экстатическими сенсациями. "Интересное" оказывается в прямой связи с деформированной реальностью и с искривленным сознанием, с "тенью".

Цитаты из классики (например, смеси, "ремиксы" из Моцарта, из "Князя Игоря" Бородина и "Лебединого озера" Чайковского в группе "Рапсодия" и "Hard Walks"), подвергшиеся соответствующей аранжировке и стилизованные под рок, соответствуют перемещенным предметам в изобразительном искусстве, литературе, кинематографе и театре.

Но не только. Современная музыка - и рок, и рэв - есть неприкрытое чувственное самовыражение, бунт душевного "подполья", оргия чувственности, содравшей с себя все покровы культуры: высвобождение "дионисийского" начала, оргиастическое исступление. Моцарт, забитый механическим ритмом аранжировки, - это сама культура, корчащаяся в судорогах насильственной смерти.

Такого рода самовыражение таит в себе убеждение, что для того, чтобы стать творцом, достаточно быть собой, со своей природой, генами, комплексами и фобиями, и только выплескивать их из себя: так получившаяся смесь рок-музыки с ритуалами африканской магии пожирает "репрессивного" и "нормативного" Моцарта. Однако музыка оказывает несравненно более сильное воздействие на человеческое подсознание и содержит куда больший субъективистский элемент, нежели литература или изобразительное искусство, что позволяет без преувеличения говорить о ее великой мистифицирующей власти.

Итак, "тень" подменяет онтологию, искусство становится рефлексией о самом искусстве. Формируя виртуальную реальность, оно при этом претендует на статус "актуального". Мы живем в эпоху настоящей контртеологической революции, вышедшей из темных недр революции большевистской. И то, что не удалось большевикам со всеми их карательными акциями и безбожными проектами, уже успешно осуществляется революционным постмодернизмом.

Его "метаистория" есть *New Age* - перевернутое и поменявшее знак тысячелетнее царство; его "метаязык" - это язык кодов и мнимостей; его перформированная реальность - это мир теней, антимир. Его творчество - это развоплощение творения. Его автор (скриптор, компилятор, *news-maker*, составитель, интерпретатор), в отличие от Автора в традиционной культуре, не являет мир и не преобразует его, а шифрует таким образом, чтобы в нем невозможно было разглядеть следы Божьего творения и Божьего присутствия. Новый авторский имидж, включающий в себя поведенческий и интеллектуальный компонент, является залогом умышленности авторских затей. Потому что мало ли какой профан и дурень возьмет и напишет нечто вроде:

возьмем такое:

ИтакИтак

- сноска и - ничего

Ты же сам бредил штампом

аббатом шаркал и шаманом вменяемым

прическа, как нацарапанная

котом в петле

(я) (не) (судья):

где нет ничего (начинается) то что

Мух как в на нашем балконе, (150 знаков),

но главное, скажут: ты=ты прав, но.

Тогда я отвечу как в первый раз:

Мух алгебра наглядна.

Промежуточное неизменно.

Итак [I].

Однако здесь авторская этикетка, (постмодернист А. Парщиков) боится от ошибок и гарантирует сугубую "знаковую качественность" текста.

Тот аноним, который инспирирует совершающуюся метафизическую революцию, слишком очевиден, чтобы его называть. Высшей ценностью он объявляет, как ему и положено, самодостаточное, самодовольное и своевольное человеческое "я", которое вслед за Н. Бердяевым готово повторять, что творчество и смирение несовместны [II].

Примечания:

[I] Парциков А. Cyrillic Light. М., 1995. С. 63. (Серия "Золотой Век").

[II] Бердяев Н. Спасение и творчество // Путь. № 2. М.: Информ-Прогресс. 1992. С. 19.

## Реальность в новой культуре

И все же каковы отношения "нового сознания", предваряющего (сопровождающего?) приход Новой Эры, с той реальностью, в которой произошло таинство Боговоплощения и которая сама является причастницей благу? Прежде всего она раскалывается на фрагменты и бесконечно дробится. Головой Гоголя играют в футбол (повесть А. Королева "Голова Гоголя"). Руки, отделенные от тела, скачут на пальцах и продолжают выполнять свои функции (роман Дмитрия Липскерова "Пространство Готлиба" и кинофильм "Семейство Адамсов").

Мир раздирается на цитаты и делается нагромождением перемещенных предметов. Внутренне противоречивая картина мира, объясняемая то теориями Дарвина, то психоанализом Фрейда, то классовой борьбой Маркса, то ницшеанской "смертью Бога" и т.д., приводит к мощному взрыву абсурдизма, утверждающего господство бессмыслицы.

Задача художника Новой Эры сводится лишь к "наведению рамки", организующей эту дурную раздробленную бесконечность нагроможденных объектов и придающей им статус *текста*. Самым наглядным образом это сказывается на современном романе - жанре, в наибольшей мере призванном к сотворению новой реальности.

В книге писателя-постмодерниста Владимира Сорокина "Роман" (имя главного героя, но и собственно "роман" как литературный жанр) эта мысль выражена поистине убийственной метафорой, развернутой по всему пространству его прозы. Роман (герой) в конце концов зверски (топором и с изуверствами Джека-потрошителя) убивает всех прочих героев (всего - около ста человек, названных поименно, с подробным последовательным описанием убийства и святотатства над каждым). То же, по мнению автора, делает со своими героями и реалистический роман. Однако роман постмодерна убивает вовсе не реалистический метод (он сам, во всяком случае, натуралистичен), а ту реальность, которая за ним стоит.

Что же касается "реальности" постмодернистских романов, она поистине демонична. Она населена какими-то перерожденцами, безумцами, сексуальными маньяками, извращенцами, наркоманами и откровенными сатанистами. Весь сюжет романа Ю. Мамлеева "Шатуны" (автор считает себя православным церковным человеком, а свое творчество - "игрой бессознательного") сводится к тому, что главный герой Федор Соннов - маньяк-извращенец - многообразно и подробно расправляется со своими жертвами. По ходу дела он встречается с такими же маньяками и извращенцами, которые к тому же и оккультисты. В конце концов Соннова ловят и сажают.

Реальность представляет собой бред и галлюцинации сумасшедшего, как в модном романе В. Пелевина "Чапаев и Пустота". Пустота (в романе - это еще и фамилия чапаевского Петьки) и есть главная и единственная форма реальности, населенной нежитью. Впрочем, пустотой оказывается и любая форма вообще. Будда Анагама, указывающий на предметы мизинцем, вследствие чего они исчезают, указывает именно на "истинную природу вещей". Таким образом задача писателя сводится к тому, чтобы "выстрелить в зеркальный шар этого фальшивого мира из авторучки". Однако писательский талант Пелевина пародирует и саму постмодернистскую установку: Чапаев, Петька, Анка, Котовский, которые, вынырнув из популярных советских анекдотов, то в качестве продвинутых эзотериков спорят о последних тайнах мироздания, то играют постмодернистскими "смыслами", то пьянствуют, то нюхают кокаин, то вновь возвращаются в анекдоты о себе, - слишком явно перекликаются с постсоветской реальностью.

Картины бесовского мира, лишённого и связей, и смысла, нагруженные болезненными фантазиями, которыми изобилуют романы постмодерна, уничтожают реальность с такой же последовательностью, с какой это происходит при употреблении наркотиков или при

занятии спиритизмом. Однако иррациональность авторского мышления скрывает явный умысел, состоящий в манифестации всех демонических начал, которые здесь ни злы, ни добры - эти парадигмы начисто отсутствуют в произведениях, - они заняты и любопытны: *интересны*.

Тот же процесс идет и в массовой культуре. Инопланетяне, терминаторы, киборги (кибернетические организмы), мутанты, привидения, вурдалаки и опять же маньяки и содомиты действуют в таком же умышленном иррациональном мире, иллюзорность которого могла бы быть расценена как сама условность искусства, если бы и здесь не присутствовала та же тенденция, склоняющая читателя (зрителя) к мысли, что феномены паранормального мира не то что бы имеют право на существование, но могут являться нормой.

Например, за последнее время вышло на экран несколько фильмов, сюжет которых строится на том, что некто (некто) вселяется в человека и начинает диктовать ему свою волю. Человек "вступает в контакт" со своим "домашним" и даже получает от этого некоторую "пользу": как минимум, у него "исчезают комплексы", и он наслаждается чувством собственной "полноценности". С духовной точки зрения диагноз, который можно поставить такому "исцеленному", очевиден.

Сходный сюжет используется и в элитарном романе Дмитрия Липскерова "Пространство Готлиба". В парализованного инвалида вселяется жук, который оказывает влияние на своего носителя, руководит его сознанием, дает ему возможность удовлетворить свои вожеления и даже фантастическим образом зачать ребенка во чреве его далекой корреспондентки (форма романа - переписка героя и героини). Та рождает ребенка, у которого оказываются генетические приметы (отсутствие ногтя на мизинце ноги) того человека, которым был жук в прошлом перерождении, то есть ее ребенок родился все-таки от жука. Роман заканчивается тем, что ни героя, ни жука на самом деле не существует - они есть плод мистификации соседа героини, который пытался ее изнасиловать. Родившийся ребенок - это, пожалуй, единственная достоверность, не имеющая никаких амбивалентных толкований. Впрочем, отсутствие ногтя на его ноге заставляет нас усомниться и в реальности самого мистификатора - соседа, претендующего на отцовство ребенка.

Суть, однако, не в самом этом довольно патологическом сюжете, а именно в том, что даже романной реальности как таковой вовсе не существует: миром правят мистификации, среди которых вселившийся в человека наглый жук есть не более чем нормальная деталь романного интерьера.

Образ "подселенца-домового" эксплуатируется и в массовой культуре (журнал "Домовой"), в частности - в рекламе: "Не бывает дома без "Беседы" (чай) и без домового". Он выступает здесь в образе доброго улыбчивого дедушки, эдакого хранителя очага. "И это мне по душе, - признается домовой, - тепло и уют в доме". Так мифологизируется полтергейст, а попросту - бесовщина. Бес становится чем-то вроде домашнего божка, с которым невозбранно и безнаказанно можно поговорить и попить чайку.

Кроме того, в обиход массового сознания с полной серьезностью вошла шутка, то и дело варьирующаяся на ТВ: "В раю, конечно, климат получше, зато в аду компания поинтересней". Подразумевается, что можно пожертвовать климатом ради интересных людей.

Похоже, манифестация духовных, душевных и телесных извращений как нормы и есть внутреннее задание, которое осуществляет современная культура, - ведь, как уже было сказано, задача мифа состоит в том, чтобы человек мог чувствовать себя в мифологизированном мире комфортно и безопасно. Он не должен видеть, как в мире, где "убит Бог", с неизбежностью умирает и причастная Ему реальность. Постмодернизм "сбивает историю с ее мерного шага", подкидывая проблемы типа: почему, собственно, нормальное "нормальнее" ненормального и почему правильное "правильнее" неправильного, а не наоборот?

И тем не менее гибель реальности ощущается на самых разных уровнях человеческого сознания. На вербальном уровне эта догадка выражается в бесконечных оговорках,

продиктованных сомнением в смысле и достоверности произносимых слов. Речь как интеллигенции, так и толпы испещрена словами-паразитами, типа *как бы* и *так сказать*: "Он как бы заболел и, так сказать, умер, и его, что называется, похоронили..." Исследуя речь наших соотечественников и современников, независимо от их социального статуса, можно констатировать факт тревожной неуверенности в реальности происходящего.

Это же сомнение выражается и в самом стиле современной журналистики - как газетной, так и телевизионной: глумливая интонация, выдаваемая за иронию, неоправданное количество эвфемизмов (словесных подмен) свидетельствуют не столько о поисках индивидуального стиля, ибо они сами уже сделались "штампом", общим местом журналистики, сколько о коренном отчуждении сознания и реальности.

В результате мы имеем такие *перлы*, какими мог бы быть украшен какой-нибудь печатный орган преисподней: "Крутой мальчик" (о младенце, который упал в кипяток) или "Каменная баба" (о женщине, которую залили бетоном). Порой журналистские тексты нуждаются в дешифровке: "Он вернулся "из экологически чистых мест" на свою "малую родину"" ("Новая газета") - означает всего-навсего, что человек вернулся из зоны домой. Или: "Когда НТВ решилось показать "Последнее искушение Христа", представители народа-богоносца толпами поперли к телецентру в качестве "живой протестации" "богохульникам"" ("Независимая газета") - означает, что верующие, возмущенные показом фильма, собрались у телецентра выразить свой протест.

Очевидно, с проблемой "ускользающей реальности" была связана специальная премия на фестивале "Кинотавр", проходившем в Сочи в 1998 году. Она была назначена "за прорыв к реальности"...

Однако, вопреки В. Пелевину, просто пустоты не бывает: вместо реальности появляется абсурдная квазиреальность - либо бесстыдно-безобразная, либо китчевая.

Таким образом, на место пелевинской пустоты приходит, во-первых, массовая культура, призванная создавать у человека иллюзии успокоенности, благополучия, процветания, "оберегать" личность от самостоятельного осмысления собственной жизни и бытия, помогать оперировать готовыми мыслительными стандартами. А во-вторых, - элитарная культура постмодернизма, столь же рассчитанная на визионерство и, в конечном счете, - на создание виртуальной реальности.

## **Виртуальная реальность**

Впрочем, и новая элитарная, и массовая культура являются лишь частью фундаментального проекта "новой жизни" - новой виртуальной компьютерной империи, называемой еще и Книгой Книг. "Книга Книг - это попытка деконструкции тех понятий и теорий, которыми определяется самосознание современной цивилизации" [I], то есть она и есть то измененное освещение, о котором говорилось выше, призванное сделать Тень (по сути - самого лукавого) и весь ее теневой мир первичным объектом сознания.

"Книга Книг - это деконструкция мышления путем создания его множественных альтернатив, вариаций, соперничающих моделей... Позитивная деконструкция не просто расшатывает основание какой-то системы понятий, показывает ее зыбкость и релятивность, оставляя читателя перед лицом иронического "ничто", но развертывает ряд альтернатив для каждой теории и термина... вводя в более широкое пространство мысли, где каждое понятие только одно из возможных в целом гнезде или рое понятий... Сознания всех стран и времен, соединяйтесь!.. Кончилась одна система, тоталитарная, - на смену ей пришла другая, виртуальная, столь же огромная, всеобъемлющая, но уже не требующая крови и мук в оплату всемирного братства..." [II]

Позволим себе процитировать и дальше статью "Из тоталитарной эпохи - в виртуальную" одного из видных теоретиков постмодернизма М. Эпштейна, весьма наглядно описывающего проект "контртеологической революции":

"Новая форма тотальности - всемирная Сеть (компьютерная. - *О. Н.*) была создана в тот исторический момент, когда потерпел крах тоталитаризм советского образца... Так родилось

воистину идеократическое государство... настоящая республика умов, которые... сами запускают свои умственные станки и сами возделывают свои умственные поля в чистом виртуальном пространстве... Книга стоит вне мира, над миром. Сеть... объемлет мир собой... все шире и шире распахивает перед сознанием свои врата, чтобы сомкнуть их в глубине подсознательного... Чего не хватает россиянам в послесоветской жизни?.. Не хватает Мирской Святости и даже Вдохновенного Душегубства и Кошунства... И вот это Огромное опять надвигается на нас... из тепло мерцающих экранов, откуда на всех на нас глядит... миллионноокая Другая Жизнь... чуть подмигивающим взглядом Веселого Человека, любителя жить и давать жить другим. Миллионнолистная книга, которая не требует перенести свою правду в жизнь, а сама легко, одним нажатием клавиши... пускает гулять по саду расходящихся троп... Для такой Сети, как Интернет, все традиционные способы высказывания и уровни звучания оказываются недостаточными. Не годятся для этого и расслабленные языки постмодернизма, сложившиеся на основе изношенности книжных текстов и продвинувшие еще дальше процесс их обветшания. Книги, которые двигали мир - порою жестоко и кроваво, - стали раздвигаться на мелкие клочки, глумливые или бессмысленные цитаты. Все эти маленькие игры хороши для домашней обстановки... Но для Сети... нужен другой порядок идей, к которому лишь иногда приближались самые дерзкие из философов. Нужна большая Гераклитовская игра" [III].

Сеть, таким образом, становится технологией воспроизводства искусственной жизни и знаменует новый век, связанный с созданием человеком искусственных (неорганических) систем и организмов, обладающих способностью к самовоспроизведению. Как следует из доклада С. Леви "Искусственная жизнь", "основой этой жизни является неорганическая материя, ее сущностью - информация, компьютеры - те печи, из которых появляются новые организмы" [IV].

Это дает принципиальную возможность не только симулировать существование виртуальной реальности, но и развивать в ней процессы, имитирующие ее жизнь как нечто актуальное. Ее зритель становится одновременно и действующим лицом, полностью отчужденным от переживаемого в реальной жизни. Виртуальная реальность превращается в заместительницу жизни, которую она вытесняет новыми технологиями воздействия на сферу человеческого бессознательного и новыми методами взаимодействия с ним. Таким образом, компьютер становится, по М. Маклюэну, технологическим продолжением человеческого тела, сознания (подсознания) и нервной системы.

Вхождение в сферу виртуальной реальности, работающей на языке искусственной кибернетической информационной системы, ставит под угрозу реальную жизнь и реальное "я" индивидуума, который рискует встретиться со своим виртуальным двойником, претендующим на первородство. Так происходит постепенная подмена оригинала закодированным информационным знаком, Божьего творения - искусственной моделью.

Виртуальная реальность, задуманная для того, чтобы быть лишь знаковой системой или перемещенным во времени и пространстве образом, заступает на место самой жизни и поглощает ее: психосоматические ощущения человека, вошедшего в Сеть, свидетельствуют ему о ее достоверности и подлинности. Зрительные, звуковые, тактильные образы - цвета, запахи, звуки, температура, вес и т.д., - все, что характеризует восприятие человеком себя в мире, будучи пропущенным через компьютерную систему, возвращается к нему с чрезвычайной интенсивностью, будоража и стимулируя деятельность всех органов чувств. Удвоение личности ("я" и двойник) переходит в новое состояние слияния себя с другим - в частности, с компьютером [V].

Но это сращение своего "я" может произойти на символическом уровне и с другим человеком. Как сказал герой фильма "Газонокосильщик", "здесь мы можем стать кем угодно, кем хотим".

Мало того, агент Сети может изобрести целый мир, поставив себя в его центре и заставив его жить по своим законам. Виртуальная реальность, стимулируя его аутические и нарциссические амбиции, позволяет ему быть поставленным на место "умершего Бога": она вторгается в область бессознательного, даже не столько реализует его вытесненные желания и

психические отклонения, сколько продуцируя их, провоцируя субъективные фантазии и заявляя о тотальности "коллективного бессознательного".

Реальность (отсутствие реальности), замещенная виртуальностью, то есть чистой мнимостью, принимает очертания антимира, который осознается агентом Сети как некое Присутствие. Само понятие "виртуальная реальность" в Японии определено как "Интимное Присутствие". Это "присутствие", однако, мыслится там, где на самом деле, в смысле субстанциальном, ничего нет, где располагается мир теней и небытия: смерти. Без сомнения, этот inferнальный мир населяют демоны.

Утрата реальности, происходящая по причине пребывания в виртуальных пространствах, осуществляется не за счет временного символического самоотождествления "я" (агента Сети) с явленными ему образами (как в театре или кино), а за счет полного отождествления себя с ними, полного переноса души в эти inferнальные сферы, своеобразной "смерти". Однако виртуальная "смерть" - смерть для этой жизни, для этого мира при сохранении живого чувствующего и функционирующего организма - возможно, есть подсознательное желание, выпав из собственной жизни, обмануть реальную смерть [VI].

Во всяком случае, агент Сети дает повод говорить о его комплексах, связанных с попытками компенсировать непрожитую и непродуктивную жизнь за счет существования в иллюзорном, галлюциногенном мире, не требующем от него ничего - никакого ответа, никакой деятельности, никакого подвига. Мало того, те произвольные воплощения, в которых участвует сознание, создают иллюзию изобилия, если не избыточности, то самодостаточности виртуальной жизни, отвергающей идею всякого служения и обесмысливающей всякую жертву.

Это химерическое расширенное пространство полностью дезориентирует и парализует человеческое "я", пораженное предоставленными ему даром возможностями, превышающими как любые претензии и запросы, так и сами потребительские способности... Последней вершиной технократической мечты остается создание людей-машин, которые были бы неуязвимы для воздействий времени и болезней, наделены всеми человеческими чувствами и функциями, обладали бы бессмертием и при этом были бы поставлены на службу человеку.

В этом проекте, по-видимому, реализуются некие комплексы безбожного человека по отношению к Богу: с одной стороны, уподобиться Творцу, а с другой, - лишиться свое собственное творенье дара божественной любви и свободы.

При этом, как утверждают исследователи, мир виртуальных представлений проецируется из сферы вытесненных или осознанных желаний, фантазий, сновидений и переживаний своего агента. Он лишь обеспечивает потребителя "его же собственным вкусом к преступлению, его собственными эротическими наваждениями, его дикарством, его химерами, даже его собственным каннибализмом, который должен раскрываться не в предполагаемом и иллюзорном, но в реальном внутреннем плане" [VII].

Таким образом, виртуальная реальность паразитирует на человеческих страстях и грехах, доставая их из подполья, в которое они, в обход исповеди, были вытеснены нераскаянным "труждающимся и обремененным" человеческим "я", и раздувает из них невещественный адский огонь, еще при жизни пожирающий человека.

Несколько снижая пафос, можно отметить, что пространство Интернета - этот "глобальный банк данных", этот "планетарный справочник", этот "победный гимн связи" - напоминает "бредовое пространство хлестаковского Петербурга, где можно быть на дружеской ноге с кем угодно, а не только с Пушкиным, где день и ночь бегут курьеры, курьеры, тридцать пять тысяч одних электронных курьеров и где любой Петр Иванович имеет возможность на весь мир, а не только Государю Императору объявить, что есть, дескать, живет такой Добчинский..." [VIII]

Примечания:

[I] Эштейн М. Указ. соч. С. 4.

[III] Там же.



[III] Там же. С. 5.

[IV] *Levy S. Artificial Life. A Report from the Frontier Where Computers Meet Biology*, NY., 1992, P. 5; цит. по: Кабинет: картины мира. СПб.: ИНА-Пресс, 1998. С. 188.

[V] *Туркина О., Мазин В. Голем со-знания-3 // Кабинет: картины мира. С. 194.*

[VI] Там же. С. 199-200.

[VII] *Арто А. Театр жестокости // Театр и его двойник. М.: "Мартис", 1993, С. 99.*

[VIII] *Белицкий П. Указ. соч.*

## **Психоделическая культура**

С той же гераклитовой игрой, принятой за модель Интернета ("Вечность - это дитя играющее, кости бросающее, дитя на престоле"), отождествляет себя и психоделическая культура. Она формулирует свою цель как "возрождение Архаичного" [I] во имя растворения границ в групповом шаманском ритуале, основанном на потреблении галлюциногенных растений. В этом психоделическая культура видит свой "политический долг... преобразования и спасения коллективной души человечества" [II], связывания конца истории с ее началом. Шаманизм представляется ей образцовой моделью спасения. Она проповедует "жить в атмосфере, богатой психическими состояниями (галлюцинациями. - *О. Н.*), вызываемыми по своей воле" (*Т. Маккенна*) [III].

Психоделическая культура стоит в оппозиции к культуре истеблишмента, поскольку подвергается репрессиям (борьба с наркоманией) со стороны государства и общества. Психоделический, то есть расширяющий сознание метод призван к тому, чтобы вырвать людей из "сконструированных" состояний сознания, навязанных человеку обществом - установлений, порядков и привычек.

Любопытно, что психоделики рассматривают телевидение, называемое ими "электронным наркотиком", как мощное средство подавления личности и навязывания ей определенной формы существования. "Ни одна эпидемия, никакое пристрастие к моде, никакая религиозная истерия никогда не распространялись быстрее и не создавали себе столько приверженцев за столь краткий период... Иллюзия знания и контроля... аналогична неосознанному допущению телевизионного потребителя будто то, что он видит, где-то в мире является реальным... Самым тревожным во всем этом является то, что... суть телевидения - не видение, а сфабрикованный поток данных, который можно так или иначе обрабатывать, чтобы защитить или навязать те или иные культурные ценности" [IV].

Психоделическая культура предлагает человечеству выход в трансцендентную и трансперсональную сферу, какую обеспечивают галлюциногены растительного происхождения.

Исследователь западной культуры А. Кестлер предлагает противопоставить институализированному насилию общества некое "фармакологическое вмешательство" для "сохранения идеалов человеческой независимости и свободы" [V]. Освобождающей силой должен стать шаманизм с его союзниками - галлюциногенными растениями и "таинственными "научающими" сущностями". Все это широко практикуется в психоделической культуре, выходящей из подполья то в роке, то в рэйве.

При том, что психоделика полагает себя стоящей особняком, в ней есть коренное родство с официальной плюралистической (постмодернистской) культурой - в частности, это перемена культурного кода, языка, а "перестроить язык - значит отвергнуть собственный образ... образ твари, повинной в грехе, а потому заслуживающей изгнания из Рая. Рай - наш удел по рождению, и на него может заявлять права каждый из нас... Шаманизм всегда знал это... Наш удел - отвернуться без сожаления от того, что было... чтобы мы смогли двинуться в визионерский ландшафт все более углубленного понимания. Будем надеяться, что... мы обретем славу и триумф в поисках смысла в нескончаемой жизни воображения, в игре в полях вновь обретенного... Эдема" [VI].

Любопытно, что "психоделический вопрос" ставится как вопрос гражданских прав и гражданских свобод, заявляя себя как манифестацию свободы "религиозной практики и частного выражения индивидуального разума" [VII].

Таким образом, в либеральном мире каждый человек имеет право на галлюцинацию.

В лоне психоделической культуры протекают левые молодежные движения хиппи, панков, рокеров, рейверов и т.д. Социально они оформляют себя как движения протеста против достижений технократической цивилизации. Разрыв с цивилизацией оборачивается анархизмом, идеализацией спонтанного природного порядка жизни и психоделическими радениями. В молодежных движениях есть неистребимый дух утопизма, в котором превалируют то руссоистские, то социалистические настроения, выражающиеся в опрошенчестве, в попытках жить коммунами и сообществами, игнорировать плоды цивилизации, отвергать общество и государство, идеологию и культуру.

В этих движениях присутствует романтизм с его максималистскими бинарными оппозициями: искусственному миру цивилизации противостоит мир "естественных" отношений; кабале социальных условностей - личная свобода новых "граждан мира"; детерминированной реальной жизни - полет психоделических фантазий, выводящих человеческий дух за грани посюстороннего бытия - вплоть до самоубийства. Суицидные мотивы новых движений: смерть как протест против дольней лжи, как освобождение и прорыв к духовности - выстраиваются в соответствии с триадой: фальшивая жизнь - смерть - новое рождение.

Рокеры, например, эти "железные, бронированные люди", в самой своей одежде запечатлевают символику смерти: кожа, железо, черепа. Хиппи, напротив, означивают своим видом - заплатанные рубища, длинные волосы, цветы - естественность своих устремлений, направленных на создание их "волшебного мира".

Поскольку история человеческого прогресса есть в то же время история отчуждения или дистанцирования человека от собственного физического тела - по Маклюэну, все изобретения человечества в области технологии служили для того, чтобы заместить собой функции тела, продлить его в мире, создавая инструментализованные подобия ушей, глаз, ног, рук, функционально сращивая человека с машиной (автомобиль - продолжение ног, телевизор - продолжение глаз и ушей и т.д.), молодежные движения манифестировали прежде всего возврат к собственному телу, утверждая свой полный произвол над ним. Это означивалось, особенно у панков, разнообразными вкраплениями в него - нанесением татуировок, прокалыванием ноздрей и пупков, немислимой окраской волос - в голубой, красный, фиолетовый, зеленый цвет, их фигурным выстриганием - в виде петушиного гребешка, хохолка, бараньих рогов и бесовских рожек.

Тот или иной образ, который создавал себе молодой человек, тут же причислял его к определенному кругу людей, к тому или иному движению. Таким образом, одежда, длина волос, стиль поведения становились знаком приобщенности, признаком "инициированности".

Музыка в стиле панк, хэви-метал, рэйв, рок приобретала у этих молодых психоделиков-нигилистов характер религиозного ритуала, доводящего своих фанатов до умоисступления и экстаза. Впрочем, существуют свидетельства о том, что многие современные молодежные кумиры проходили инициацию в сатанинских сектах и были посвящены в ритуалы черной магии.

Мик Джаггер ("Rolling Stones"), певец и автор песен "Симпатия к диаволу", "Их сатанинским величествам", "Заклинания своего брата демона", назвал себя "Воплощением Люцифера".

Песня группы "Led Zeppelin" "Лестница в небо" содержит закодированное сообщение, которое при обратном прослушивании звучит так: "Мне надлежит жить для сатаны".

Подобное же сообщение содержится и в песне "Когда в Арканзас пришло электричество" группы "Black Oak Arcansas": "Сатана... сатана, он - бог..." и т.д.

Стихия темной религиозности, на которой замешаны эти движения, напоминает русских дубоборов-трясунов или хлыстов, доводивших себя своими плясками - кружениями,

скачками, конвульсиями - до вакхического опьянения во имя того, чтобы освободить дух от пут греховной плоти и "обрести Бога".

Но прежде всего радения неформалов восходят к культовым ритуалам Центральной Африки, инициированным шаманизмом, подпитанным галлюциногенами и погруженным в мощные потоки языческих ритмов, призванных вызывать у участников ритуала психический сдвиг, отстраняющий чувство реальности.

Этот ритмический токсикоз, который сродни алкогольному или наркотическому, выдает себя за высокое мистическое состояние, будучи на самом деле проявлением одержимости адепта.

Примечания:

[I] *Маккенна Теренс*. Искусство и революция // В кн.: *Пища богов*. М.: Изд. Трансперсонального института, 1995. С. 317.

[II] Там же. С. 318.

[III] Там же. С. 321.

[IV] Там же. С. 278.

[V] *Кестлер А.* - Цит. по: *Маккенна Теренс*. Указ. соч. С. 342.

[VI] Там же. С. 343.

[VII] Там же. С. 320.

### **Механизмы компенсации**

Таким образом, можно говорить о современной культуре как о культуре, не укорененной в глубинах человеческого духа, не произрастающей в нем, не выращенной в подвиге культурного делания, а являющейся для человека чем-то искусственным, внешним, навязанным и чужим, а главное - намеренно неадекватным. Ее можно квалифицировать как культуру чужеродную и "импортную", привнесенную и пересаженную извне - даже не в том смысле, что ее истоки надо искать в лоне западной цивилизации, а в том, что она перестала быть формой органической деятельности человека, связанной с осмыслением драматизма его бытия в мире. Она перестала быть системой живых идей, формой общественного и национального самосознания и памяти. Она перестала быть формой экзистенциального служения сверхличным ценностям. Но она вскультивировала абсурд, расчистила пространство для темного разгула инстинктов и властной поступи теней, выдающих себя за сущности.

В современном массовом сознании это приобрело своеобразные формы, выдающие себя в склонности к употреблению "психиатрической" лексики, когда речь идет о политике, экономике или самой будничной жизни. Психиатрические квалификации, порой даже не имеющие ни бранного, ни метафорического подтекста и ограничивающиеся простой констатацией, сделались достоянием обыденного сознания постсоветского человека. Этот психологический и словесный феномен, как считает психиатр Ю. С. Савенко, "отражает потерю привычной сетки координат для оценки и элементарной ориентировки в действительности, восприятие этой последней... как извращения всех канонов, как перевернутого, кувыркающегося мира, мира, сошедшего с ума", чему, собственно, и соответствуют вошедшие в массовое употребление определения "сумасшедший, безумный, ненормальный, помешанный, шизофренический, параноидальный, бредовый, идиотический, дебильный" и т.д. [I]

Характерен для новой эпохи и американский замысел покупки и пересадки на американскую почву, в качестве культурной достопримечательности, Древа познания Добра и Зла, как говорят, до сих пор произрастающего на землях Сирии (на том месте, где предположительно располагался Эдем), а также воспроизведение в тихой американской провинции (город Нэшвил) точной копии афинского Акрополя.

Идея о том, что культурные ценности могут быть куплены и пересажены в иную культурную (ментальную) среду, а не возвращены в кропотливом и мужественном творческом

подвиге целого народа, свидетельствует о том, что постмодернистские установки закрепились в профанном обывательском сознании.

В этот же ряд можно поставить и многочисленные акции составления дайджестов, то есть адаптированных к пониманию современного человека и сокращенных текстов, воспроизводящих содержание произведений мировой литературы. Роман "Война и мир", пересказанный на тридцати страницах, "Мертвые души", втиснутые в пятистраничный текст, и кратенькая аннотация "Евгения Онегина", наконец-то вполне соответствуют мировому "масскульту" с его боевиками, мыльными операми и шлягерами, имеющими спрос у потребителя.

"Клюква", которая получается в результате адаптации великой культуры, есть все та же подмена, все то же культивирование неадекватности, все то же конструирование искусственного мира. Информация, во имя которой препарируется живой художественный организм, напоминает некролог. Впрочем, как и перемещенные предметы "актуального искусства", она ассоциируется с пересаженными органами, которые никогда не приживутся к новой ткани.

Симптоматична для эпохи постмодернизма и идея введения нового календаря, с которой выступила ООН. По этому замыслу с 2001 года каждый месяц будет начинаться с понедельника и заканчиваться 28-м числом. 29, 30 и 31-е числа будут отменены, зато в году прибавится тринадцатый месяц. Сама искусственность этого проекта является залогом его успеха в постмодернистском обществе, пытающемся любыми средствами порвать со всеми формами традиционализма, даже если он выражается в следовании многовековому юлианскому календарю, помнящему историю и культуру.

Слова, которые говорит Господь Ангелу Сардийской Церкви, можно отнести и к современной цивилизации: *...ты носишь имя, будто жив, но ты мертв* (Откр. 3, 1). Должно быть, правомочно назвать ее культурой умерщвления или культурой смерти, то есть антикультурой. Смерть автора наступила вслед за смертью Бога и смертью человека. Их место занял тревожный мерцающий знак Ничто.

Достоверной представляется концепция известного культуролога XX века Ортеги-и-Гассета, который различал в культуре *идеи-верования* и просто идеи. Идеи-верования, составляющие культуру, он определял как неотъемлемые, органически выросшие из традиционной почвы "живые идеи", которыми живет человек. Он их не производит, не формулирует, не дискутирует, не пропагандирует, не поддерживает, то есть он ни в коей мере не участвует в их рационализации и рефлексии над ними. "С верованиями ничего нельзя *делать*, кроме как просто *пребывать* в них" [II].

Итак, пока человек находится в церковном лоне, внутри традиции, то есть в состоянии *верования*, он не нуждается в идеях об этом предмете. Но когда верование начинает разлагаться сомнениями, человек начинает искусственно конструировать новые модели мира, создавая идеи. Идеи возникают в "пустотах" между верованиями. И если человек в состоянии верования и даже сомнения стоит лицом к лицу с реальностью, то сконструированные идеи (псевдоидеи) уводят его от этой реальности в мир собственных домыслов.

Отпадение общества от Церкви и ценностей христианской культуры, утрата веры и порожденных ею традиционных верований, привело, таким образом, к возникновению множественных пустот в современном сознании, которые и стали заполняться искусственно создаваемыми моделями и теоретическими конструкциями - псевдоидеями, которые претендуют на статус Истины с ее исчерпывающим объяснением мироздания. Но поскольку эти идеи не обладают ценностью реального и заполняют собой те сферы человеческой жизни, где, по замыслу Божьему, должна животворить вера, то и культура, возникшая из этих псевдоидей, первым делом объявляет смертоубийственную войну реальности и уводит человека в пустыни виртуальности. Эпидемии наркомании и алкоголизма напрямую связаны и с этим современным общекультурным (а по сути, антикультурным) процессом.

И если идеи культуры (верования) призваны помочь человеку в его внутренней ориентации в мире, в создании его *идеального образа*, или преображенной реальности, то

псевдоидеи, напротив, отчуждают реальность, запутывают человека в своих сетях, морочат голову ложными мотивациями и призраками, выдаваемыми за сущность. С полным правом такая культура может быть названа антикультурой.

По самим псевдоидеям можно восстановить те "прорехи" в верованиях, на месте которых они возникли. "Ведь об истинных верованиях мы не думаем ни сейчас, ни потом - наши отношения с ними гораздо прочнее: они при нас непрерывно, всегда" [III].

Итак, идея национальной исключительности (национализм) возникает на месте утраты (или угрозы утраты) органического национального чувства, разрыва с "почвой", а космополитизм - на месте потерянного чувства церковной соборности. Идея самодостаточности человека с его свободами появляется на том пустыре, где человек сказал Богу свое *нет* и убил вместе с Ним и свою свободу. Растраченную творческую энергию человек пытается компенсировать идеями о творчестве и созданием "творческого имиджа", подлинное искусство - его симуляцией. Идеи реформаторства рождаются параллельно с омертвлением чувства органической ткани жизни, которой присущи спонтанные явления и изменения и т. д. Можно предположить, что псевдоидеи являются продуктом замещения покаяния, его суррогатом. Они есть нечто вроде тех смоковых листьев, которыми падшие Адам и Ева пытались прикрыть пред Богом и самими собой свою наготу.

Действительно, начавшееся к концу XIX века "сексуальное раскрепощение" должно было найти себе какой-то исход: либо покаяние, либо оправдание, которое оно и получило в теориях З. Фрейда. А содомо-гоморрская стихия, захватившая мир к концу XX века, отыскала себе оправдание в теориях "сексуализма", объявивших его нормой человеческого поведения: "заниматься сексом лучше, чем его сублимировать". Из всего этого следует вывод, что псевдоидеи и теории, претендуя на истинность, выполняют общественную функцию обоснования и оправдания греха.

В лоне такой культуры, вносящей в сознание хаос и дезориентацию, начинают возникать и накапливаться анонимные, не укорененные в человеке стандарты мышления. Эта ситуация, когда человек оказывается отчужденным от подлинных ценностей, христианских и культурных, приводит к тому, что он остается вообще без таковых. У него не остается и никаких убеждений, никакой "почвы". В соответствии с духом времени он считает все традиционные идеи, нормы и институты ложными или по крайней мере "отжившими". Но у него нет никаких верований, которыми он мог бы их заменить. Он хватается за множественные обрывки псевдоидей, опустошенных знаков и просто суеверий, создавая по собственному "образу и подобию" соответствующих "богов" и окружая их системой соответствующих ритуалов.

Процветание чумаков, кашпировских, анжелик и прочих - прямое следствие личностного кризиса современного человека. Порвав с Богом и Его Церковью, утратив чувство реальности - и своей, и мира, - он пытается компенсировать чувство своей метафизической потерянности, ища подтверждений своего бытия, то пытаясь "уплотнить" его за счет материальных приобретений, то стараясь добыть свидетельства его укорененности в мистических сферах. Впрочем, еще полтора века назад об этом писал в "Мертвых душах" Гоголь:

"Поди ты, сладь с человеком! не верит в Бога, а верит, что если почешется переносье, то непременно умрет; пропустит мимо создание поэта, ясное как день, все проникнутое согласиём и высокой мудростью простоты, а бросится именно на то, где какой-нибудь удалец напутает, наплетет, изломает, выворотит природу, и ему оно понравится, и он станет кричать: вот оно, вот настоящее знание тайн сердца! всю жизнь не ставит в грош докторов, а кончится тем, что обратится наконец к бабе, которая лечит зашептываниями и заплевками, или еще лучше выдумает сам какой-нибудь декохт из нивесть какой дряни, которая, Бог знает почему, вообразится ему именно средством против его болезни" [IV].

Примечания:

[I] Савенко Ю.С. Психиатризация массового сознания. Независимый психиатрический журнал. 1996. № 2. М., С. 55.

[II] *Ортега-и-Гассет Хосе. Идеи и верования // В кн.: Ортега-и-Гассет Хосе. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 464-465.*

[III] Там же. С. 465.

[IV] *Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. V. М., 1949. С. 207-208.*

### **Мифоритуальная структура новой культуры**

Как говорит русская пословица, свято место пусто не бывает. С этим утверждением перекликается открытие современного психоаналитика Ж. Лакана, свидетельствующего, что убийство "символического" Отца замещается в человеческом сознании появлением его в образе галлюцинации [I].

Это значит, что "убийство Бога" оборачивается для человеческого коллективного бессознательного явлением призрака, олицетворяющего собой непререкаемый отцовский авторитет и власть.

Так на место "символического Отца", то есть Творца и Спасителя, заступает химерический оборотень, наделяемый статусом Бога. В постмодернистской культуре им становится компьютерная Тень или подмигивающее Ничто ("Интимное Присутствие"), именуемые в христианстве сатаной. Можно предположить, что явление антихриста произойдет не без посредства виртуальной реальности.

Напомним, что виртуальная реальность предоставляет своему адепту (агенту) исключительно то, что оказывается вожделенным для его подсознания, то есть исполняет все его "вытесненные желания", удовлетворяет все тайные и явные страсти, подстраивается под все его представления и капризы, культивируя в нем субъективность, доходящую до аутизма и нарциссизма, и выступая в качестве объективированной, онтологизированной репрезентации этой субъективности.

В связи с этим напрашивается гипотеза о том, что строение и функционирование современной культуры осуществляется в соответствии с архаичной мифоритуальной структурой, которая незримо присутствовала и при становлении культуры советской. Открытия современного психоанализа выдвигают предположение, что эта структура есть нечто устойчивое и имманентное человеческому сознанию, которое, выстраиваясь по ней, облекает ее в различные образы. Отпадение от Бога и Церкви побуждает заблудший человеческий дух искать иные объекты поклонения и защиты, иные иерархии и формы, иные способы приобщения к трансцендентному, иные удостоверения в существовании идеальной реальности. В результате этого рождаются новые мифологии, которые структурируются, тем не менее, по одному и тому же онтологическому принципу, несмотря на разнообразные психологические типы своих адептов.

Так, психоаналитиками было открыто мифоритуальное строение шизофренического бредаобразования, которое они рассматривали как безотказный механизм самозащиты в условиях расщепленного сознания и онтологической опасности, возникающей при утрате веры в Воскресшего Христа и разрыве с Живым Богом. Врачи полагают, что эта структура создается не хаотично, а под контролем целой иерархии самообразующихся планов, "перекодирующих физиологические нарушения на язык бреда", и являет собой средство адаптации и овладения угрожающей ситуацией "путем придания ей особого воображаемого смысла" [II].

Конкретизируя эти выводы и применяя их к современной культуре, можно попытаться разложить ее на составляющие мифоритуальной структуры.

Так, в качестве тотема будет выступать символический "Запад": лоно, породившее американскую "Декларацию независимости" и лозунги Французской революции, современную технологию и мир престижных вещей, знаковую идеологию и экзотическую психоделику, богоборческий нигилизм и религиозный плюрализм.

Соответственно в качестве тотемической оппозиции выступает символический "Восток" - Иисус Христос, Православие, Церковь, Россия, традиционная культура.

Инициация, а также тотемическая имитация и идентификация участников ритуала - это усвоение соответствующего имиджа, приобщение к знаковому миру вещей, идей, слов; это - *label*'ы, которыми обвешан человек; раскрашенные волосы, серьги и татуировки.

Тотемическая инсценировка обрядового действия - это презентации, перформансы, хэппининги, "тусовки", телеигры (тот, кто угадывает букву или мелодию, получает приз), вхождение в Сеть.

Магическое воздействие на посвящаемого - это ТВ, компьютер, психоделики, рок-музыка, экстрасенсы, агрессивная пропаганда.

Интроекция тотема, тотемическая одержимость - это все "подселенцы" - жуки, домовые, шишки, пришельцы, тарелочники, компьютерные двойники, голоса.

Магия "перевертышей": нарушение общепринятых табу и табуирование общепринятого - это манифестация сексуальных извращений, пропаганда порнографии, свободное функционирование мата, замалчивание или искажение традиционных ценностей, Православия, образа Русской Церкви, истории, культуры.

Тотемический экскурс в мир предков - это психоделические "сенсации", уводящие в астральные сферы, экстрасенсорные "трансцендентальные странствия", компьютерные виртуальные путешествия в глубины бессознательного, кинематографические "машины времени" и полеты к внеземным цивилизациям.

Ритуальное членовредительство - это изменение пола посредством хирургической операции, эвтаназия, психические расстройства, вызванные воздействием рок-музыки, наркотиками, компьютерными играми, героизированное самоубийство. Кроме того - панковские татуировки и серьги.

Повышение духовного и социального ранга посвящаемого - приобщенность к знаковому искусственному миру, обретение плюралистического сознания, существование в виртуальности, психоделические и "тяжело-роковые" "откровения", экстрасенсорные видения и голоса.

И, наконец, подчиненность тотемическому канону в лице главного распорядителя ритуала - это беспрекословное послушание тому, кого христиане искони называли врагом рода человеческого.

Новая культура родилась в лоне великих сомнений в возможность дальнейшего творчества; она родилась из оскудения творческих сил, из иссякших источников: все уже написано и сотворено - нового создать невозможно. Новое может явиться из деструкции старого - написанного и сотворенного. Из разложения целого. Из соединения несоединимого.

Этот парализующий скепсис и творческое бесплодие пытаются отыскать выход в духовных, душевных и телесных перверсиях: в контртеологических революциях, в создании симулякров, в раскрепощении всеядных инстинктов, в сексуальных извращениях.

Новая культура свидетельствует о падении человеческой личности конца XX века, о болезненной ущербности ее горделивого духа. В конце концов, "Закат Европы" Шпенглера можно ведь перевести и как "Падение Запада" ("Der Untergang des Abendlandes"), имея при этом в виду и Россию.

"Цветущая сложность" былой христианской культуры - и западноевропейской, и русской - сменилась, как это и предвидел Константин Леонтьев, упрощенной, вымороченной, всеядной постмодернистской цивилизацией, в которой восторжествовала, увы! - самоутверждающаяся посредственность, этот "средний европеец", потребитель *par excellence*, воистину явившийся орудием всемирного разрушения.

Однако Леонтьев ошибся в одном, полагая, что новый антикультурный и безрелигиозный "средний европеец" будет "без пороков" - ни холоден, ни горяч (Откр. 3, 15). "Нет! Я в праве презирать такое бледное и недостойное человечество, без пороков, правда, но и без добродетелей... И даже больше: если у меня нет власти, я буду страстно мечтать о поругании идеала всеобщего равенства и всеобщего безумного движения; я буду разрушать такой порядок, если власть имею, ибо я слишком люблю человечество, чтобы желать ему такую спокойную, быть может, но пошлую и унижительную будущность" [III].

Потребитель, этот средний европеец наших дней, вовсе не ратует за идеалы практической благонамеренности и общественной благопристойности даже в их фарисейской транскрипции - напротив, он оказался чрезвычайно падким на все греховные соблазны, на все выверты порока, находя в любом роде извращений проявление личностной и творческой оригинальности и свободы.

Но, в конце концов, посредственность и есть неспособность к творчеству, не смеющая признаться в этом и потому пытающаяся компенсировать и камуфлировать ее отсутствие созданием муляжей. Однако всякая неспособность к творчеству - следствие духовного искажения, ответственность за которое вольно или невольно несет сам человек.

Итак, именно он, этот средний европеец, обративший данную ему творческую энергию на борьбу с Творцом и Его твореньем, дерзнувший не только устранить из бытия своего Создателя и Спасителя, но и вовсе стереть Его следы в мироздании, сдернуть небеса на землю, перемешать их с преисподней, диктует нам теперь свои законы, окружает нас своими жандармами и кормит словами, потерявшими смысл, словами безумия.

Красота, говорит он нам, - отныне не Красота, Добро - уже не Добро, Истина - теперь не Истина, а бытие - всего лишь одна из форм виртуальной реальности, в которой *камни делают хлеба* и в которой заключены *все царства мира*, отданные всем тем, кто, *нав, поклонился* известно кому.

Но Господь в Откровении возвещает об этом: ***Ибо ты говоришь: "я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды"; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг*** (Откр. 3, 17).

Примечания:

[I] Делез Ж. Представление Захер-Мазоха (Холодное и жестокое) // *Леопольд фон Захер-Мазох*. М.: AD MARGINEM, 1992. С. 243.

[II] Зайцева-Пушкаш И. Бред при шизофрении // Кабинет: картины мира. СПб.: ИНА-Пресс, 1998. С. 79.

[III] Леонтьев К. - Цит. по кн: Булгаков С. Тихие думы. Paris: YMCA-PRESS, 1976. С. 120.

## НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК "ЭРЫ ВОДОЛЕЯ"

### Проблема любви

*New Age* предполагает создание "нового человека", соответствующего духу времени. Можно утверждать, что такой человек уже существует.

XX век имел два грандиозных проекта по созданию такого общественного гомункулуса: первый - это "сверхчеловек" германского национал-социализма, второй - это строитель коммунизма эпохи советского интернационализма. "Новый человек" эры Водолея - это воплощение уже третьего богоборческого замысла о человеке.

"Такого низменного идеала человечество еще не выдумывало, - пишет Р. Гальцева, - даже фашистская "белокурая бестия" при всем культивировании в ней животного начала... несет на себе некий ницшеанский сверхчеловеческий отблеск... Что же говорить о морали "строителя коммунизма"? Она не так уж расходилась с общечеловеческой моралью, взошедшей в нашей цивилизации на христианской закваске и отборных классических идеалах. Головной атеизм коренным образом не изменил образа человека... Если отбросить идеологический антураж, герой соцреализма по сравнению с "рассвобожденным" персонажем 90-х годов - это все равно что Персей супротив Медузы-Горгоны... В лице образцового "сексуального партнера" предстает беспрецедентно дегуманистический, предельно антагонистический традиционному в русской культуре "положительно-прекрасному" человеку отрицательно-безобразный субъект" [I].

Школьная программа "сексуального воспитания", предполагающая "отбросить ложную стыдливость", на самом деле имеет цель взрастить в детях, призванных стать "новыми



людьми", тотальное бесстыдство; телепередачи, проповедующие порок в качестве жизненной нормы и отстаивающие права человека на извращения; фильмы, в которых откровенная похабщина становится уже общим местом "будничного дневного сознания", - весь этот мутный поток, хлынувший на нас, словно из преисподней, давно уже смел все границы приличий, разметал все самозащитные ограждения, так что человек со всеми его правами оказался беззащитным и обнаженным перед этим повальным беспутством и наглым вторжением в заповедные области его жизни.

Сексуальная разнузданность, ставшая вдруг нормативной, связана и с новым отношением к смерти, которая постоянно присутствует на телеэкране. Смерть перестает быть таинством и той кульминационной точкой человеческой жизни, которая дает человеческому существованию новое истолкование. Смерть становится самой пикантной частью "интересного": стекленеющие глаза, последние судороги, предсмертные агонии, развороченные черепа, вытекшие мозги и оторванные руки, показанные крупным планом, задевают в зрителе какой-то пласт сладострастия, трогают какой-то нерв: очевидно, эти сильные впечатления при общей эмоциональной выхолощенности и анемии подлинных глубоких чувств призваны свидетельствовать человеку о том, что он сам еще жив. Но и они становятся обыденностью и входят в привычку. Даже маньяки, даже людоеды, откусывающие крупным планом своим жертвам носы, уже не поражают сознание "нового человека". Смерть становится для него будничным эпизодом, а почти анатомическое знакомство с ее механизмом, убивающим всякий намек на существование души, превращает ее в заурядное зрелище, в необходимое явление, кое-как продвигающее дальнейший сюжет.

В связи с этим можно говорить о *чувственной бесчувственности* нового человека, о его сердечном омертвлении, которое всегда происходит на фоне разгула его страстей. "Новый человек" не любит - он "занимается любовью". Он не творит - он "самовыражается". Он не смиряется - он пытается приспособиться. Он не блаженствует - он получает наслаждение. Он не раскрывает в себе образа Божьего - он делает себе имидж. Он даже не играет - он "ведет игру".

Примечания:

[1] Гальцева Р. Это не заговор, но... // Новый мир. 1998. № 1. С. 128.

### **Проблема свободы**

Это не означает, что он лишен каких бы то ни было мистических интересов. Однако на месте веры в Живого Бога у него возникают языческие предрассудки и суеверия. Он верит в самую примитивную астрологию, в "свою звезду", в черных кошек, в экстрасенсов, в переселение душ, в спиритизм, в парапсихологию, в прогресс, в фрейдизм, в уринотерапию, в мумие, в "приворот", в обереги, в "тарелки", в мечту, в общественное мнение, в права потребителя, в силу денег, в демократию, в человека, наконец, в себя самого. "Новый человек" испытывает интерес и доверие к любому симпатичному "населеннику", пожелавшему обосноваться в его доме или даже душе, - к домовым, к чебурашкам, к шишк!ам, к "жукам", к внутренним голосам, к инопланетянам, вполне в духе мифа двойничества, что свидетельствует о каком-то его лютом одиночестве и неполноценности. Такой букет верований и есть залог наступления Новой Эры, которая лукаво увязывает между собой всю эту мешанину под единым лозунгом плюрализма.

Его ключевым понятием является свобода, понятая им как вседозволенность в осуществлении человеческих стремлений и пристрастий, полный произвол в их осуществлении. Творчество становится формой самовыражения личности, причем личности, взятой в ее случайности, в ее эмпирической, физиологической и психической неустроенности.

Режиссер Милош Форман сделал весьма типичное для нашего времени признание: "Мне интересен человек, ищущий истину, а не тот, кто ее нашел". Таким образом, тот, кто,

обретя Истину, может свидетельствовать о ней, заведомо изгоняется из сферы интересов режиссера, и само свидетельство о ней оказывается для Формана излишним и тщетным.

Истины как таковой, как онтологической данности, по Форману, не существует - есть лишь потенциально угадываемая модель мира, формулирование и выстраивание которой призвано обеспечить психологический комфорт "искателя". Именно поэтому создание такого комфорта, будучи уделом обывателей, и представляется режиссеру неинтересным. Так ложная установка порождает и ложные выводы.

Герой Формана разрывает узы скучного филистерского существования и отправляется "на поиски истины", смутные представления о которой роятся в его хаотическом сознании. Это сознание и призвано стать экспертом, фильтрующим истинное от неистинного, отшвыривающим то, что ему "не подходит" и принимающим на веру то, что ему "годится". Истина при таком потребительском понимании сама оказывается лишь объективированной частью сознания, в которой сосредоточены все явные и тайные его вожеления.

Такая "истина", вылепленная по образу собственной прихоти, - и есть неизвестный Годо из пьесы Беккета "В ожидании Годо", которого с нетерпением ожидают герои, находящиеся как бы в эпицентре мирового хаоса, когда рушатся жизни, гибнут души и водворяется абсурд. Годо должен появиться и вернуть происходящему смысл. Не всякого Годо готовы принять герои, но лишь такого, который им подходит, который им сообразен.

Логически из этой схемы сама собой вытекает и аксиома плюрализма: сколько людей, столько и истин, ибо сколько людей - столько и прихотей. И действительно, многие герои М. Формана становятся на путь утоления своей прихоти.

Людей недавнего советского прошлого буквально потряс его фильм "Пролетая над гнездом кукушки", снятый в 1975 году. Действие происходит в сумасшедшем доме, что с легкой руки Чехова ("Палата № 6") само по себе подталкивает к ассоциации с российской жизнью, тем паче с ее советским вариантом. Сумасшедшие страстно "хотят перемен", что однозначно аукается с "жаждой реформ" советского (российского) интеллигента. В конце концов во имя свободы они поднимают в сумасшедшем доме бунт, который выражается в ночной пьяной оргии "с девочками". Больной заика впадает с одной из них в блуд, чем излечивается от заикания. Но с наступлением утра приходит расплата: появляются санитары и медсестра, наделенная явными тоталитаристскими замашками, и исцеленный заика, испугавшись того, что она обо всем "расскажет маме", начинает вновь заикаться. Однако он уже, что называется, хлебнул свободы, и возвращение в прежний "тоталитаризм" для него невозможно, поэтому он перерезает себе вены стаканом.

Главный свободолюбивый герой Макмерфи, попавший сюда за изнасилование малолетки, как зачинщик бунта подвергается операции, которая делает из него идиота, за что - исключительно из милосердия - его удавливает подушкой сумасшедший индеец. В раже свободы он громит стены и окна психушки и убегает в никуда.

То, с какой безоговорочной легкостью этот фильм был воспринят в качестве гимна свободе и назван "Библией второй половины XX века", выдает существенные черты и установки либерализма. Первое: свобода есть абсолютная ценность сама по себе. Являясь целью, она бесцельна. Она - путь в никуда, по которому убежал сумасшедший индеец.

Второе: человек, ограниченный в своих свободных проявлениях, а также оказавшийся перед лицом личной ответственности и возмездия, как юноша-заика, имеет право реализовать последний дар свободы - самоубийство.

Третье: человек, лишенный внутренней возможности осуществлять свободу, как Макмерфи после операции, заслуживает смерти.

Однако фильм М. Формана не столь однозначен: свободы жаждут действительно сумасшедшие. Их свобода - это воистину свобода умопомешательства, вседозволенность безумия. Плоды ее - насилие, убийство, суицид, пьянка, блуд, разгром. И для таких ("почто стадам дары свободы, - их резать надобно да стричь!") единственно возможной формой жизни оказывается пребывание в доме для умалишенных, в противном случае они представляют опасность и друг для друга, и для всего общества.

Другой фильм М. Формана, также ставший катехизисом "нового человека" - "Народ против Ларри Флинта", продолжает тему либеральной свободы. Ларри Флинт, производитель порнопродукции, выигрывает все тяжбы с обществом, оскорбленным его активной деятельностью и предъявившим ему судебный иск. Однако Ларри Флинт отстаивает в суде свое право на свободу слова и самовыражения, и посрамленное общество вынуждено спасовать перед "священным" правом этого проходимца. Ларри Флинт сделался синонимом эпохи, отстаивающей свои "свободы", среди которых наипервейшее место занимает неограниченная свобода слова.

В плюралистическом либеральном сознании свобода слова объявляется самоценностью. Именно она призвана обеспечить свободное самовыражение личности, которое понимается как творчество. Любой жест, любой волапюк (как это имеет место с инсталляцией) может быть объявлен авторским, снабжен соответствующим ярлыком и манифестирован в качестве художественного произведения: художник это так видит, музыкант так чувствует, писатель так себе это представляет. И если материализованное своеобычное видение или представление художника оскорбляет религиозные, этические или эстетические чувства его зрителей, вездесущий и клонированный обществом Ларри Флинт всегда сможет отстоять его право на самовыражение.

Именно так это и происходит. 2 марта 1998 года в Италии VII цензурная комиссия Департамента зрелищных мероприятий вынесла решение о запрещении нового фильма сицилийских режиссеров Даниэле Чипри и Франко Мареско "Тото, который жил дважды". В "НГ" об этом написано: "Сегодня имена всех семерых членов злополучной комиссии в Италии знает, наверное, каждый... В состав этого министерского органа входили судья, психолог, педагог, юрист, режиссер, журналист и представитель киноиндустрии... Конечно, открыто атаковать принцип свободы самовыражения художника в либеральном обществе довольно рискованно. И здесь соображения общественной нравственности, "добрых нравов", как о них говорит итальянская Конституция, отходят на второй план... Скандал вокруг "Тото..." постепенно переходит в политическую сферу. Левые вполне единодушно защищают опальных режиссеров и уже вынесли на рассмотрение парламента предложения о сокращении полномочий цензурных комиссий и изменении правил их формирования".

Какие же основания были у комиссии, вызвавшей такой гнев либерального общественного мнения? И что дало повод главному редактору католической газеты "Аввенире" епископу Клаудио Сорджи заявить, что этот фильм "достиг невиданного доселе уровня шизофрении и сумасшествия", который оскорбляет чувства верующих?

Начинается кинокартина с того, как униженный и осмеянный слабоумный исторгает свою неутоленную похоть на статую Мадонны. Главный герой фильма - "постаревший мессия" по прозвищу Тото - воскрешает "Лазаря", которым в кинокартине является босс мафии, растворенный врагами в серной кислоте. Горбун Иуда выдает "мессию", и его растворяют в той же ванне с кислотой. А его место на кресте занимает идиот, появившийся в начале фильма. Это всё называется "авторской версией Евангелия" [I].

Другой скандал разгорелся на Бродвее вокруг новой пьесы Терренса Макнелли "Corpus Christi", главный герой которой, Джошуа, явно олицетворяющий собой Иисуса Христа, представлен как гей.

Несмотря на горячие протесты Католической Церкви, либеральные деятели дружно вылезли в прессе со своей глумливой поддержкой, пафос которой сводился к тому, что "люди искусства имеют право произносить **святотатственные вещи**" [II].

Это же право отстаивают авторы и редколлегия журнала "Иностранная литература" [III], посвятившего целый номер публикациям, претендующим на интерпретацию Евангельских сюжетов и представленным тремя зарубежными романами, стихами, а также статьями преимущественно отечественных критиков, призванными художественно оправдать эту затею и даже придать самовыражению художника статус "святыни" (Я. Кротов).

Опуская неисчислимые богохульства, которыми постмодернистское сознание принялось воинственно отстаивать свою свободу творчества, отметим, однако, некоторые черты, характерные для новой эпохи.

Положительными героями нового сознания оказываются диавол (роман Ж. Сарاماго), Иуда (романы Ж. Сарاماго, С. Эрдега, Н. Мейлера) и первосвященник Анна (у С. Эрдега).

Стремление к авторской оригинальности оборачивается под постмодернистским пером единообразным и навязчивым приемом толкования Евангельских текстов исключительно в обратном смысле: белое под постмодернистским пером темнеет, а черное делается белесым. Однако эти "развенчанные" Евангельские свидетельства и разломанные церковные каноны неизбежно начинают порождать свои собственные плоские и пошлые трафареты.

Ставший уже шаблонным постмодернистский Иуда выступает как мудрец и спаситель мира, святая равноапостольная Мария Магдалина под пером "свободных художников" так и остается непокаявшейся блудницей, Голгофская Жертва представляется недоразумением, а Спаситель не воскресает.

Таким образом, вера христиан оказывается *тицетной* (*А если Христос не воскрес, то и проповедь наша тщетна, тщетна и вера ваша* (1 Кор. 15, 14)), упование их - напрасным, жизнь - бессмысленной.

Что же предлагает нам взамен Евангелия постмодернистская интерпретация, обесмысливающая двухтысячелетнее упование христиан? Тотальную сомнительность мира, в котором нет и не может быть ни подлинной Красоты, ни Добра, ни Любви, ни Истины.

Единственной реальностью становится здесь самостийное авторское "я", считающее себя вправе распоряжаться, по сути, чужим достоянием. Мейлер признается, что, прочитав Евангелие, нашел, что кое-где "проза выглядит пресной, а само повествование безнадежно противоречивым. Поэтому я решил, что этот удивительный сюжет необходимо изложить заново, причем как следует" [IV].

Так о чем же это новое благовестие? Смеем сказать - ни о чем: очередной постмодернистский симулякр, где тот, кого по непонятным причинам именуют здесь Иисусом Христом, - кто угодно, каждый, никто...

Постмодернизм идет дальше Ницше - он не просто "убивает Бога", он превращает Его в кич, в бибабо, в картонную маску, которую вольно примерить на себя любому энтузиасту, дерзнувшему писать собственное "евангелие". Есть, впрочем, и весьма веская прагматическая и даже утилитарная причина, по которой современные литераторы обращаются к Священным текстам: это обеспечивает им уже готовый сюжетный каркас, задает масштаб и сулит своим заведомым драматизмом придать значительности самым плоским и заурядным авторским мыслям. Своеобразие нашего времени состоит в том, что сочинение такого рода можно выдавать потом за "новое прочтение", "своеобразное писательское видение", "авторскую интерпретацию", "самовыражение" и "смелое художественное решение".

Вопрос, однако, вовсе не в том, позволительно ли художнику или простому смертному, апеллируя к Евангельскому свидетельству, примерять его к собственной судьбе: в конце концов, в толпе, теснившей Иисуса Христа, для каждого отыщется свое место. И не в том, возможно ли вновь и вновь, вдохновляясь Евангельскими текстами, делать их достоянием искусства: вся великая христианская культура выстраивается вокруг Бога-Слова, вочеловечившегося по Своей великой любви к человеку, искупившего его ценой Голгофской Жертвы, умершего за него на Кресте и воскресшего. Глубинный смысл Священного Писания неисчерпаем, художественный язык неподражаем, а поэтическая убедительность превышает эмпирическое понимание плотского человека, который и должен для этого *родиться свыше* и духовно прозреть.

Толкование Евангелия может осуществляться лишь при условии веры в непреложность его свидетельства как свидетельства Святого Духа, как в окончательную и высшую реальность человеческого бытия, к которой нельзя прикасаться глумливыми устами. Это обязывает к бережному соблюдению целостности и полноты Евангелия, со всеми его

непреодолимыми для плотского человека антиномиями. *Истинно говорю вам: ...небо и земля прейдут, но слова Мои не прейдут* (Мф. 24, 34 - 35).

Всякие попытки выдернуть из Священного текста какой-либо фрагмент и, поместив его в иной контекст, использовать в своекорыстных целях, купируя и приспособливая его к себе, всегда будут оборачиваться клеветой, хулой на Святого Духа, которая, как известно, *не простится человекам... ни в сем веке, ни в будущем* (Мф. 12, 31 - 32). Такой клеветой и пронизаны страницы пятого номера "ИЛ": Иисус Христос не есть Сын Божий - вот главное утверждение всех романистов. Миром правит "злой Бог" и "добрый диавол".

В сущности, это и есть дьявольская затея. Именно в этом пытается вот уже две тысячи лет убедить мир тот, кого христиане называют врагом рода человеческого, избирая для этого разные способы и средства - от кровавых гонений до агрессивных плюралистических демаршей, прикрывающихся рассуждениями о безграничности культуры и свободе творчества.

Мы становимся печальными свидетелями того, как на наших глазах меняется языковой код цивилизации, пытающейся сбросить с корабля современности все святыни христианского мира, все ценности христианской культуры, растворив их в житейской банальности среднего человека, обывателя и потребителя. Задача постмодернистской цивилизации в том, чтобы создать вокруг этого среднего человека такой мир, в котором он мог бы чувствовать себя самоуверенно и самодовольно. И потому все духовные вершины должны быть понижены, все пропасти выровнены, все сакральное - профанировано, все чудесное - банализировано, все существенное - спародировано. В любой святыне, в любом образе святости среднему человеку мерещатся репрессивные черты, и потому всякий идеал должен быть скомпрометирован, усреднен и подогнан по его стандартам.

И напротив, более нет такой человеческой низости, которая не могла бы найти себе оправдания в новом сознании, и нет такого злодейства, которое не отыскало бы себе адвоката: все "подпольное" и темное должно быть реабилитировано, дабы средний человек мог навсегда избавиться от мук совести и томления духа. Положительными героями новой цивилизации становятся Иуда и Сальери, Мазепа и Лжедмитрий. И даже сам сатана. У человека больше нет никаких табу, ибо все позволено.

Таким образом, публикации, вошедшие в номер "ИЛ", поднимают ряд существенных вопросов, касающихся если не Священных текстов, которые остаются незыблемыми, то самой постмодернистской цивилизации. Должен ли быть какой-либо эстетический или этический предел пресловутому праву художника? И если художник "право имеет", то не имеет ли подобное же право и "тварь дрожащая", которая тоже "самовыражается" тем, что оскверняет кладбища, поджигает храмы и глумится над святынями? И не в равной ли мере кощунствуют большевик, гадящий в алтаре, и художник-постмодернист, разрисовывающий иконы непристойными сценами?

Отстаивание же права подобного рода "художников" в либеральном обществе становится делом общественно-политическим. В сфере культуры уже назначены премии "за смелость в самовыражении". Ларри Флинт Формана вот-вот окончательно победит.

Об этом свидетельствует присуждение Жозе Сарамаго Нобелевской премии по литературе. Тот факт, что ее удостоился в этом году завзятый коммунист и автор богохульного романа, делает Ж. Сарамаго определенной знаковой фигурой нашего времени. А если учесть, что одним из кандидатов на Нобелевскую премию этого года был также "португалоязычный" Жоржи Амаду, художник во всех отношениях куда более значительный (если уж так неотвратимо подошла пора отметить писателя именно из этого культурного ареала), то идеологическая конъюнктура, подарившая миру нового лауреата, становится очевидной.

При этом сам Жозе Сарамаго заявил, что если бы его заставили выбирать между Нобелевской премией и коммунистическими идеями, он выбрал бы второе. Парадокс, однако, состоит в том, что, оказывается, на нынешнем культурном рынке не только нет необходимости отказываться от своего "коммунизма", но, напротив, как раз именно он, сдобренный псевдоевангельскими картинами и щедро приправленный фрейдистскими

мотивами, теперь сам удовлетворяет спрос на постмодернистскую "гремучую смесь", более чем сомнительную в художественном отношении.

Присуждение премии Жозе Сарамаго вызвало жесткую негативную реакцию Ватикана, с полным основанием увидевшего в этом исключительно идеологическую акцию. И сколько бы апологеты нового лауреата ни пытались внушить, что коммунизм Сарамаго вовсе не того свойства и смысла, какой имеет коммунизм Лубянки и ГУЛАГа, Зюганова и Анпилова, а какой-то иной, "хороший" коммунизм, становится все отчетливее его прежняя богоборческая гримаса, проступающая из-под импортного постмодернистского грима.

Примечания:

[I] *Старцев С.* Растворят ли "тото" в кислоте? // Независимая газета. 1998. 14 марта.

[II] *Померанцев Е.* На каждую конфессию найдется свой Рушди // Новая газета. 1998. № 23, 15-21 июня.

[III] "Иностранная литература", №№ 5, 6, 1998. Далее по тексту: "ИЛ" - *Ред.*

[IV] "ИЛ". 1998. № 5.

### Проблема этики

И все же либеральное мышление непоколебимо уверено, что и у него есть своя этика. В ответ на письмо кардинала Карло Мария Мартини "Во что верит тот, кто не верит?" Умберто Эко, один из лидеров левой интеллигенции Италии, знаменитый писатель, семиолог и историк культуры, пишет в эссе "Когда на сцену приходит другой": "Я постарался обосновать принципы внерелигиозной этики на чисто природном явлении... какова наша телесность, и на убеждении, что инстинктивно всякий полагает, что его душа (или нечто, выполняющее ее функцию) проявляется только благодаря соседству с окружающими. Из этого вытекает, что то, что я определил как "внерелигиозная этика", по сути - этичность природы... Природный инстинкт, дозревший до степени самосознания, - разве это не опора, не удовлетворительная гарантия?" [I].

И хотя Эко, явно благодушествуя, пытается уверить кардинала в том, что "основные принципы природной этики... совпадают с принципами этики, основанной на вере в трансцендентное" и что "невозможно не признать, что природные этические принципы запечатлелись в нашем сердце на основании программы спасения" [II], он руководствуется явно языческими принципами.

По сути вся его этика сводится к максиме: "Ты меня не тронь, и я тебя не трону - так и будем соблюдать права друг друга", а его упование зиждется на вере в некий премудрый природный инстинкт, который сам по себе этичен. В таком случае, этика волка состоит в том, чтобы съесть овцу, а этика овцы - в том, чтобы быть съеденной. По крайней мере, именно эта метафора реализуется в столкновении либерального сознания и Церкви - будь то Церковь Православная или Католическая. Последняя, впрочем, в наши дни особенно страдает от того, что этические либеральные волки пожирают стадами ее овец.

Итак, этика "нового сознания" сводится к высвобождению природных инстинктов. Два тысячелетия христианства, казалось, опровергшие эти утверждения в качестве этических, до сих пор кое-как сдерживают общество, в "коллективном сознании" которого действительно не могли не запечатлеться какие-то принципы "программы спасения", от того, чтобы безоговорочно сдать власти природных инстинктов.

Однако эта этика сможет одолеть общество в том случае, если сами функции природных инстинктов будут мифологизированы в качестве человеческой и общественной нормы. А поскольку "мы приходим к нашим представлениям о нормальности через одобрение определенных стандартов поведения и чувств внутри определенных групп, которые полагают эти стандарты на своих членов" [III], то становится вполне понятной публичная акция легализации сексуальных меньшинств, манифестация их в качестве нормы человеческого поведения и борьба за их сугубые права. Делается ясной преднамеренность сексуального воспитания детей и бесконечно транслируемой по ТВ поточной эротике,

претендующей на то, чтобы сделаться невозбранной и незазорной атмосферой жизни. Наконец, свидетельствует сам за себя тот хищный инстинкт собственности, который так активно поощряется теми же СМИ.

Этот своеобразный руссоизм современной цивилизации есть залог ее утопичности. Именно Руссо спровоцировал своим учением о добродетельном природном человеке все прогрессистские течения социальных реформ (в том числе и марксизм), которые должны были гарантировать построение рая на земле: естественный человек хорош сам по себе, надо только реформировать общество, и тогда водворится Добро. Реформы общества тем не менее, как оказалось, требуют человеческих жертв - "эксплуататоров", "угнетателей", "врагов народа".

Однако идеи Руссо имеют и другую транскрипцию: природный человек темен, стихийен и иррационален, как сама падшая природа. Как точно заметила американская исследовательница Камилла Палья, "все дороги от Руссо ведут к де Саду... Для де Сада возвращение к природе... означает воцарение похоти и насилия" [IV]. Это, однако, является не личной перверсией де Сада, но логическим следствием руссоизма.

Сам Руссо пишет в своей "Исповеди": "Я обладаю жгучими страстями и под влиянием их забываю о всех отношениях, даже о любви... Будучи рабом своим чувств, я никогда не мог противостоять им, самое ничтожное удовольствие в настоящем больше соблазняет меня, чем все утехи рая..." [V]

Ч. Ломброзо пишет, что у Руссо была самая настоящая мания преследования: ему казалось, что "Пруссия, Англия, Франция, короли, женщины, духовенство, вообще весь род людской, восстали против него... Самое большое проявление злобы этих коварных мучителей Руссо видит в том, что они осыпают его похвалами и благодеяниями" [VI]. Вольтер свидетельствует, что Руссо "был сумасшедшим и сам всегда сознавался в этом" [VII].

Де Сад фактически выполняет завет Руссо следовать природе, манифестируя при этом, что природа - это слепое и вязкое человеческое "подполье" и что наслаждения, которые могут быть извлечены из нее, неотличимы от страдания. Соответственно и страдание, причиненное и испытанное, может быть наслаждением.

Новая "нерепрессивная культура" предоставляет человеку полную свободу пола. Поскольку любая иерархия в ее понимании есть репрессивный порядок, она продуцирует идею равенства полов - феминизм. Феминизм, однако, только провоцирует соперничество. Секс - и мы это особенно отчетливо видим в современной кинопродукции - становится символическим выражением власти, формой агрессии и господства: насилие - у мужчин, захватничество - у женщин. Таким образом, низвергнутая религиозная и культурная иерархия подменяется иерархией силы.

Примечания:

[I] *Эко У.* Когда на сцену приходит Другой // В кн.: *Эко У.* Пять эссе на темы этики. СПб.: "SYMPOSIUM", 1998. С. 11.

[II] Там же. С. 13.

[III] *Хорни К.* Собр. соч. Т. 1, М.: "Смысл", 1997. С. 280.

[IV] Цит по: *Парамонов Б.* Указ соч. С. 239.

[V] Цит по: *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство. М.: "Республика", 1995. С. 64.

[VI] Там же. С. 66.

[VII] Там же. С. 67.

## Проблема страха

На путях преодоления христианской этики и усвоения новых стандартов поведения в качестве нормальных современный человек делается невротиком. Не веря в Бога как в своего Творца, Спасителя и Заступника, он чувствует непреодолимые страхи и тревоги, от которых

не может избавиться в одиночку. В качестве самозащиты он прибегает к разного рода ухищрениям, которые лишь запутывают его следы в мире и сами, в свою очередь, порождают новые страхи и тревоги.

Прежде всего он пытается укрыться от своих страхов в любви - в дружбе, в привязанности к другим людям, в браке, в любовных связях. Но пребывая во власти непобежденных и непретворенных природных инстинктов, а также разлитого в обществе духа соперничества, общей раздражительности и враждебности, имея целью жизни получение удовольствия и будучи неспособным к принесению каких-либо жертв, он разочаровывается в браке, в дружбе и в любви как таковой: можно сказать, что современный человек не умеет любить. Разочарование еще более увеличивает его тревоги.

Однако по свидетельству психоаналитиков, "вследствие неосознаваемого влияния тревожности" происходит "возрастание сексуальных потребностей" [I]. Не имея никакой этической преграды, а, напротив, будучи поощряемым к ведению неразборчивой интимной жизни, современный человек погружается в пучину блуда, даже не подозревая, что он использует свою сексуальность как средство ослабления тревоги. Однако совершённый грех лишь растревляет ее. Не понимая истинных причин, он винит в этом своего партнера и надеется найти лучшего, запутываясь еще больше. В конце концов ему начинает казаться, что сексуальные отношения - это единственный путь установить человеческий контакт.

Стремление к обладанию вообще является одной из фундаментальных форм защиты от тревоги. Поэтому современный человек, разочарованный в своих неудачах, связанных с установлением человеческих связей и привязанностей, начинает "испытывать навязчивую потребность в вещах, еде, покупках... в получении чего-то" [II]. Не имея возможности из-за отсутствия денег реализовать свою страсть к обладанию, он начинает ненасытно поглощать информацию, без разбора смотреть телевизор, слушать радио и т.д.

Такой человек становится жадным, даже если эта жадность распространяется на нематериальные ценности. Он словно пытается компенсировать отсутствие близких его сердцу людей избытком вещей и впечатлений. Это порождает в нем сребролюбие как средство достижения "безопасности", стяжательность, страсть к вещам, наконец, чревоугодие: есть множество медицинских свидетельств о том, как человек, переживший душевную травму, связанную с потерей (не обязательно смертью) близкого человека, начинает жадно и много есть.

Если все эти грехи свести к жадности, то можно утверждать, что это есть проявление *метафизического аутизма*: полного одиночества безбожного человека в мире. Такой человек не верит в свою способность к творчеству и поэтому вынужден целиком полагаться на внешний мир для осуществления своих душевных и духовных потребностей. Это чревато тем, что плагиат, порой бессознательный, становится для него единственным способом существования, формой поведения, самовыражения и даже самосознания.

Действительно, если вещи, которыми мы обладаем, есть подтверждение и осуществление нашего "я", как нас пытается в этом уверить современная культура и, в частности, реклама, то приобретение и накопление их замещает функцию любви и функцию творчества. Но чувства человека, лишенного любви и творчества, становятся унылыми и умышленными, он теряет непосредственность и изобретательность. Свобода, ради которой он сказал Богу свое "нет", делается вымороченной и призрачной: человек попадает в рабство страстей, вещей и новых страхов.

Как бы ни стремился человек к престижу и обладанию, возмнив, что они могут защитить его от беспомощности, униженности и чувства собственной незначительности, он в любом случае обречен остаться при своих фобиях: *жалок, и нищ, и слеп, и наг* (Откр. 3, 17). Никакой психоанализ, как бы он ни приблизился в своих диагнозах к нравственному богословию, не в силах избавить человека от его грехов и страхов.

По сути, постмодернизм и есть реализация этой жажды обладания: то, что было произведено в культуре другими поэтами, прозаиками, драматургами, художниками и музыкантами, раздирается на цитаты и присваивается всеядными "текстами". Творчество подменяется конструированием.



Еще одна попытка самозащиты современного неверующего человека состоит в его стремлении к власти, на какую бы ничтожно малую сферу она ни распространялась. За этим стоит тайное настойчивое требование гордыни человека, чтобы мир приспосабливался к нему и подклонялся под его волю. Иллюзия власти над людьми и контроля за обстоятельствами, кореллят все той же жажды обладания и престижа, тем не менее порождает новую волну страхов - соперничества, борьбы, зависти.

Так образуется все тот же "порочный круг": самолюбие (гордыня) - отчуждение и враждебность (нелюбовь к Богу и ближнему) - подозрительность, тревога и страх (неупование на волю Божию) - жажда власти (властолюбие) - еще большее отчуждение, тревога и страх.

В качестве средства самозащиты как уклонения от каких-либо конфликтных ситуаций, вызывающих отчуждение и враждебность, может быть избрана и тактика огульного подчинения. Однако подчинение такого рода, состоящее в неспособности человека сказать "нет", даже когда того требуют соображения этики или эстетики, вовсе не есть христианская добродетель послушания и смирения: христианин избирает своим служением волю Божию, осуществляемую через хранение заповедей и возвещаемую через людей и обстоятельства жизни, но отнюдь не рабское повиновение чужим прихотям и соблазнам, движущей силой которого может стать грех человекоугодия. Такой "подчиненный" человек, соглашающийся на все условия падшего мира в надежде избежать с ним столкновений и конфликтов, в результате рискует лишиться собственной личности, превращаясь в игральное чужих, порой разнонаправленных волеизъявлений.

Такая же потеря личности, связанная с желанием избавиться от своего страдающего и боящегося "я", становится вожделенной для человека, избирающего в качестве средства самозащиты полное отстранение от мира, вплоть до физического ухода из него, следствием чего может быть алкоголизм, наркомания, самоубийство.

"Это желание может проявиться в виде воображаемого человеком ухода из собственного дома... в отождествлении себя с литературным героем... эта тенденция представлена в желаниях быть загипнотизированным (зомбированным. - *О. Н.*), в склонности к мистицизму, в чувстве нереальности, в чрезмерной потребности во сне, в соблазне заболеть, сойти с ума, умереть" [III].

Разрыв с реальностью осуществляется, как мы видели, в радикально игровой психической и поведенческой установке современной культуры, в виртуальном (телевизионном, компьютерном, психоделическом и экстрасенсорном) "переселении" и бегстве от себя самого.

Этот уход от действительности существенным образом отличается от монашеского отречения от мира, в основе которого лежит сугубая любовь к Богу, невозможная без любви к ближнему, и которое обязывает к чрезвычайному подвигу трезвения в отношении реальности. Кроме того, монашеский подвиг отсечения своеволия есть акт свободной воли, в отличие от невротического безволия.

Психозы современного человека вызваны его ложной жизненной ориентацией. Известный психоаналитик Эрих Фромм определяет ее как непродуктивную, различая в ней разные модусы. В качестве таковой он рассматривает эксплуататорскую, накопительскую, рыночную и рецептивную ориентации [IV]. В основе их кроется убеждение современного человека, что он не может прожить, используя свои возможности, что все, в чем он нуждается, должно быть предоставлено ему кем-то со стороны, что вся ответственность за его жизнь лежит на других. Такая психология потребителя приводит человека к неадекватным реакциям и рождает деструктивное отношение к миру; деструктивность же есть извращенная форма отношения к жизни.

Э. Фромм определяет деструктивность как энергию "непрожитой жизни", трансформировавшуюся в энергию разрушения действительности [V]. Меж тем человеческая продуктивность, то есть способность к творчеству, характеризует ЛЮБОГО человека, если у него нет эмоциональных или психических отклонений.

Но в том-то и дело, что крупнейшие психоаналитики XX века констатировали тревожные шизоидные и паранойяльные синдромы современной цивилизации, отягченные ярко выраженными некрофильскими тенденциями.

Примечания:

[I] Хорни К. Собр. соч. Т. I, М.: "Смысл", 1997. С. 390.

[II] Там же. С. 367.

[III] Там же. С. 476.

[IV] Фромм Э. Психоанализ и этика. М.: "Республика", 1993. С. 61-65.

[V] Там же. С. 95.

## Проблема смерти

Под некрофилией здесь понимается не только буквальное (демонстрируемые в СМИ трупы и "расчлененки"), но и символически выраженное стремление человека к мертвому или искусственному миру с его мертвыми объектами - артефактами, симулякрами, механикой, техникой. Такого "некрофила" влечет к себе все, что не рождается, не растет, не развивается, не цветет, не плодоносит. В нем ищет выхода дух разрушения, не приемлющий ничего сотворенного Богом, жизнеспособного, спонтанного, меняющегося, чреватого новым рождением. Он уязвлен желанием превратить в вещи, в неживые объекты все жизненные процессы, непосредственные чувства, порывы, побуждения, то есть все живое, "неуправляемое", не стандартное, не поддающееся рациональному постижению, не имеющее механического устройства, устремленное к преображению.

"Некрофил - запоздалое дитя рассудочной эпохи. Отпрыск абстрактной логики, отвергающий полнокровие жизни. Чадо мертвящих цивилизационных структур. Плод технического сумасшествия... Следствие длительных культурных мутаций, явивших раковую опухоль, омертвление жизненных тканей. Он - неожиданный итог незавершенности, открытости человека, одна из альтернатив человеческой эволюции" [I].

Страсть к распаду, разрыву, гибели, смерти, небытию здесь дополняется сугубым интересом ко всякого рода искусственным моделям, конструкциям, приспособлениям, техническим усовершенствованиям. Отсутствие любви к Богу и ближнему компенсируется пристрастием к вещам, машинам, электронике, компьютерам, на которые человек переносит свою заботу и даже нечто, напоминающее нежность...

Особым знаком новой городской культуры сделались искусственные цветы, выставляемые буквально повсюду - в дорогих магазинах, шикарных гостиных, офисах, ресторанах. Еще совсем недавно - десять лет назад - бумажные и пластмассовые цветы были олицетворением безвкусицы, мещанства, провинциализма. Теперь же в мире "некрофилии" они приобрели иные социальные качества - престижа, процветания и "западничества".

Этот "пересотворенный" искусственный мир, глобальный римейк, который человек водворил на месте мира Божьего, создает ему лишь иллюзию комфорта, господства и контроля над собой, в то время как он сам начинает управлять человеком, диктовать ему свои законы, внушать свои стереотипы и, в конечном счете, обезличивать, деперсонифицировать и умертвлять свою жертву.

В этом случае осознание своего "я", как и собственного призвания, подменяется фиктивной самоидентификацией, а все уникальное, подлинное, индивидуальное в человеке - стереотипным и обезличенным. Человек превращается в набор навязанных ему извне социокультурных и эмоциональных трафаретов.

Таким образом, "новый человек" представляет собой разные типы невротических личностей, объединенные единими доминантными свойствами, попросту - смертными грехами. Однако двухтысячелетняя история христианства, знающая Единого Безгрешного, свидетельствует, что человек всегда оставался и осознавал себя грешником. Мало того, чем выше он поднимался по духовной лестнице, чем более он приближался к святости, тем более он сокрушался о своих грехах. Но наша эпоха утратила себя задачей внушить человеку и

обществу мысль о том, что грех, и в том числе грех смертный, является нормой человеческого поведения, "нормальным" проявлением природных инстинктов. Она назвала это "свободой совести", как будто совесть может зависеть от человеческого волеизъявления и человек может манипулировать ею, как пожелает: захочет - и она начнет его "угрызать", не захочет - и она начнет повторять ему: *благоже, благоже*.

Этот узаконенный разрыв с Богом, обставленный как манифестация человеческих прав и свобод, дает человеку иллюзию собственной безответственности, "права на бесчестье", - и в этом существенное отличие человека нашего времени.

Нравственное богословие свидетельствует, что грех никогда не водворяется в человеке без его соизволения. Он никогда не действует в одиночку - один грех тянет за собой и другие. Они болезненно, до неузнаваемости, искажают внутренний облик человека и лишают его возможности познания и осуществления замысла Божьего. Таким образом, человек утрачивает способности к осуществлению своего призвания, состоящего в любви, свободе и творчестве.

Итак, роковой сдвиг сознания уже произошел - об этом свидетельствует и элитарная постмодернистская, и массовая культура, в которой так или иначе задействованы те же механизмы, деформирующие реальность. Наркомания, алкоголизм, оккультизм и сектантство суть все та же борьба с ней, так или иначе обязывающей человека нести свой крест: крест рода, крест Отечества, крест собственной жизни, крест любви, крест богоподобия.

Отвергнув дар Христовой любви и свободы, "новый человек" закабалил себя духу времени и продал себя на рабство произволу субъективизма и своеволия. Запнувшись на собственном эго, он перестал ощущать онтологичность бытия, его ценностность и значимость. Он сделался плоским. Он опошлится.

Ибо что такое пошлость, как не утрата сущности при сохранении ее видимости? Пошлость не есть нечто сотворенное и устойчивое, нечто существующее как таковое. Она возникает тогда, когда объект (вещь, явление, лицо) приобретает знаковый характер, когда он перестает являть собой - в платоновом, в церковном смысле - откровение реальности, когда он делается лишь иллюзией, претензией, указывающей на то, что должно было бы иметь место, но чего не существует на самом деле.

Ханжество, претендующее на то, чтобы казаться добродетелью, или фарисейство, создающее лишь видимость праведности, но таковой не являющееся, - это пошлость. Плюрализм, с его втоптанной в землю ценностной иерархией, с его разнузданностью и развороченностью, с его идеями женской эмансипации и сексуальной революционностью, которыми он подменяет и попирает дар божественной свободы человека, претендуя при этом на достоинство "истинного человеколюбия и свободы", - это пошлость. Имидж, создающий человеку лишь видимость некой сущности и закрывающий его истинный образ, - это пошлость. Виртуальная реальность, претендующая на полноту подлинной и окончательной реальности, - это пошлость. Антихрист, выступающий в личине благодетеля человечества, - это пошлость.

Ибо пошлость и есть искажение путей Божьих в мире, провозглашенное как норма; клевета, выдающая себя за истину. Главным пошляком мировой трагедии оказывается сатана, посягающий на чужое место: *взойду на небо, выше звезд Божьих вознесу престол мой* (Ис. 14, 13). Всякое сознательное человеческое движение к тому, чтобы соответствовать духу времени - в манерах, в речи, в облике, в образе мыслей, в стиле жизни - есть движение к опошлению. И наоборот: возвращение к Богу сулит человеку обретение самого себя, такого, каким его художественно и любовно сотворил и замыслил Творец. Даже наглотаившись свиных рожков пошлости современного мира, "новый человек" Эры Водолея еще имеет возможность вернуться в объятия своего любящего Отца.

Примечания:

[1] Гуревич П.С. Разрушительное в человеке как тайна // В кн: Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М.: "Республика", 1994. С. 12.

## ЦЕРКОВЬ И ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ

### Идейность и беспочвенность русской интеллигенции

В статье "Трагедия интеллигенции" Георгий Федотов сформулировал два связанных между собой и исчерпывающих определения сущности русской интеллигенции: идейность и беспочвенность [I]. Под идейностью он понимает особый вид рационализма, под беспочвенностью - отрыв от национальной религии, культуры и быта, от государства и вообще от всех органически выросших социальных и духовных образований.

В соответствии с этими признаками не все культурные, интеллигентные и профессионально занимающиеся интеллектуальным трудом (*intellectuals*) люди принадлежат этому стану. Г. Федотов не без оснований исключает из него Достоевского и Толстого (закрывая глаза на его поздние рационалистические измышления), Гоголя и Лескова, Розанова и Победоносцева, Хомякова и Федорова.

Г. Федотов настаивает на том, что водораздел между ними и интеллигенцией проходит в сфере идеала: для интеллигенции этот идеал, рожденный не из религиозных недр, коренится в "идее", в теоретическом мировоззрении, практически заменяющем религию, при этом "построенном рассудочно и властно прилагаемом к жизни, как ее норма и канон" [II].

Закономерно, что подобный специфический склад мышления этого своеобразного *ордена* (слово Г. Федотова. - О. Н.) [III] с неизбежностью плодит и умножает всякого рода мифы, которые, в свою очередь, влияют на всю последующую работу интеллигентской мысли. Здесь можно говорить о неких рационалистических априорных установках сознания, которые сами, будучи раз и навсегда приняты на веру, притязают на статус высшей проверочной инстанции. Именно сюда призываются на суд не только все стороны человеческой жизни - религиозной, культурной, общественной, государственной, экзистенциальной и т.д., но также и вера как таковая. Именно здесь не возникает никаких сомнений в правомочности разума оправдать веру отцов, как это попытался сделать Вл. Соловьев, или не оправдать ее, как это происходило и происходит в антихристианском стане интеллигенции.

Одним из вопросов, подвергшихся мощной обработке интеллигентского *ratio* и обросших плотным слоем мифологем, является вопрос о природе творчества, о его назначении, о его месте в жизни человеческой души, о его отношениях с религией, с идеей спасения, то есть с Православием и Церковью.

Несмотря на множественность определенного рода суждений, а может быть, как раз в силу их направленности, этот вопрос со всем, что из него вытекает, в сознании современной интеллигенции чреват следующими утверждениями:

- творчество есть самовыражение;
- творчество само по себе есть религия;
- творчество есть освобождение от мира и прорыв в Царство Духа;
- творчество есть альтернатива спасения;
- творчество несовместимо с какими-либо догматами и канонами: оно не только не признает, но "ломает все догматы и каноны"; это есть духовная сфера, альтернативная Православию;
- творчество несовместимо со смирением, так как оно есть бунт против миропорядка;
- творчество несовместимо с послушанием, так как оно есть акт абсолютной свободы;
- творчество несовместимо с Церковью, так как оно внеконфессионально;
- творчество есть богоборчество (соперничество с Творцом);
- творчество лежит в той сфере духа, где правит "премудрый райский Змей" (В.В. Розанов: "Порок живописен, а добродетель так тускла").

Соответственно этим антицерковным выкладкам выглядит в современном интеллигентском, а теперь уже и обывательском представлении образ творческой личности:

творческая личность сакральна: творец есть Творец;

творческая личность выше обывательской морали и нравственности и потому имеет право на морально-нравственные привилегии;

творческая личность есть личность свободная и духовная: ей не зазорно общаться с любыми духами по ее свободной воле;

творческая личность жертвенна - она приносит себя в жертву греху ради спасения людей или расплачивается за свой талант грехопадением (фильм "Жертвоприношение" Андрея Тарковского, где главный герой ради спасения мира от атомной войны должен впасть в блуд с ведьмой; фильм "Рассекая волны" Ларса фон Триера, где героиня становится блудницей, чтобы спасти мужа; наконец, роман "Доктор Фаустус" Томаса Манна и т.д.).

Обоснование этих утверждений можно обнаружить в Серебряном веке, в периоде, называемом русским религиозным Ренессансом, учитывая, что и он сам по себе был явлением вторичным по отношению к эпохе европейского гуманизма: английского позитивизма, французского рационализма и "личной веры" Реформации.

На первый план выдвигается личность, эмансипированная от своего церковного призвания и Самого Творца; такая личность называется свободной. Сферы религии и культуры меняют в ней свои очертания и меняются местами: теперь не культура является частью религии, а религия становится частью культуры и до известной степени поглощается ею. И даже русская религиозная философия куда в большей степени есть факт культуры, чем акт церковного богословия.

Идеологами нового религиозного сознания прежде всего можно назвать В. Соловьева и Н. Бердяева. На первое место здесь выдвигается романтический проект, в котором само искусство есть уже *теургия, богодействие*. С этим проектом преобразования мира связан соответственно и романтический образ художника - творца, усвоившего служение пророка.

Практически это получало выражение в том, что люди, исполненные этим духом времени и принадлежавшие к художественно-литературной среде, пытались выстроить свою жизнь "по правилам искусства". Задача состояла в том, чтобы создать поэму из своей личности. Вот как описывает это поэт В. Ходасевич: "Художник, создающий "поэму" не в искусстве своем, а в жизни, был законным явлением в ту пору... Внутри каждой личности боролись за преобладание "человек" и "писатель"... Дело свелось к тому, что история символизма превратилась в историю разбитых жизней, а их творчество как бы недовозлоплодилось..." [IV].

Любопытно, что сходный проект искусства-жизнестроения был и у формалистов-лефтоцев (левый фронт искусства), которые всеми силами открепивались от символистских установок.

Впрочем, задача коренной ломки и переустройства не только мира, но и жизни и даже самого человека вполне вписывалась в общий пафос революционной эпохи: этим объясняется лояльность большевистского государства к авангардистам и даже символистам. Лишь в середине 30-х годов, когда в советской культуре уже всю директивно насаждается метод соцреализма, начинается погром левого искусства: "зауми", "штукарского формализма", "футуризма" и "буржуазного символизма".

Примечания:

[I] Федотов Г. Трагедия интеллигенции // Федотов Г. Лицо России. Paris: YMKA-PRESS, 1988. С. 77.

[II] Там же. С. 76-77.

[III] Там же. С. 75.

[IV] Ходасевич В. Конец Ренаты // Колеблемый треножник. М.: Сов. писатель, 1991. С. 270.

## **В. Соловьев: спасение или теургия?**

В некоторых построениях В. Соловьева с особой силой свидетельствует о себе тот дух утопизма, который повсюду сопровождает романтизм и его неотлучную тень - рационализм.

И то и другое возникает именно на месте отрыва от органической жизни и вырастает на местах беспочвенных и зыбких. И то и другое, являясь психологическим феноменом, приравнивает бытие к своим собственным представлениям о нем и неизбежно редуцирует Абсолютное и онтологически данное, приспособлявая его к своим карманным нуждам. Во всяком случае, Лев Шестов вполне справедливо указывает на это в своей книге "Откровение и Апокалипсис".

Действительно, Откровение у Соловьева отступает на задний план перед выкладками его собственного разума. Сам В. Соловьев ставил своей задачей "оправдать веру наших отцов, возвести ее на новую ступень разумного сознания, показать, что древняя вера... совпадает с вечной и вселенской истиной" [I]. По Соловьеву, такой вечной и вселенской истиной оказываются достижения разума, причем разум избирается здесь в качестве высшей инстанции, пред которой и должна оправдаться "древняя вера" и ее катехизис.

Более того, в работе "Критика отвлеченных начал" В. Соловьев упрекает святоотеческое богословие в том, что оно, по мысли философа, исключает свободное отношение разума к религиозному содержанию. Очевидно, что сугубым пиететом и явным предпочтением как перед верой отцов, так и перед Откровением пользуется у В. Соловьева именно философия с ее "цельным знанием", с ее "идеальной интуицией". Однако идеальная интуиция как детище падшего мира не может подняться до непосредственного созерцания Абсолюта, выйти за пределы трансцендентализма, будучи обреченной обретаться в сферах имманентного понимания Сущего, то есть попросту в сферах секулярной культуры.

Протоиерей В.В. Зеньковский в своей "Истории русской философии" подметил в связи с этим, что у Вл. Соловьева "в этой тонкой игре понятиями учение об "идеальной интуиции" должно было вытеснить понятие "Откровения", вбирая в себя то, что в подлинно религиозной системе усваивается Откровению. Само по себе "нейтральное" учение о наличности в человеческом духе "идеальной интуиции", связанной с "мистическим опытом", не устраняет религиозной сферы, но вместе с тем оно расширяет сферу философии как самостоятельной дисциплины, ибо вхождение в трансцендентный мир, столь необходимое, по Соловьеву, для всякого познания, оказывается открытым человеческому духу и **вне религиозной сферы**" [II].

Протоиерей Георгий Флоровский в связи с этим указывает на этот явный изъян построений Соловьева, утверждая, что он вообще пытался "строить церковный синтез из нецерковного опыта" [III].

Это приводит к тому, что у Соловьева причудливые образы философской фантазии свидетельствуют о решительном перевесе **отвлеченной мысли над религиозным творчеством.**

Вообще в метафизике Соловьева, в частности, во всем, что у него связано с идеей всеединства, четко выступает утверждение, что мир единосущен Богу, утверждение, опознаваемое как чисто пантеистическое. Мировое зло у Соловьева - не результат отпадения мира от Бога, а лишь "раз-лад, бес-порядок, хаос" тех же элементов, которые содержатся в Боге. "Это есть, - по словам Г. Флоровского, - дез-организованность бытия. Поэтому и преодоление зла сводится к ре-организации или просто организации мира... И это совершается уже силою самого естественного развития" [IV].

Тайна Боговоплощения, Спаситель, пришедший во плоти, оказывается едва ли не лишним в цепи "естественного" человеческого и только человеческого наведения порядка и усовершенствования, то есть попросту прогресса. Идея прогресса у Соловьева выступает в транскрипции идеи *цельной жизни*; синтез философии и науки с богословием создает возможность *цельного знания*. Цельное знание с цельным творчеством образуют в цельном обществе *цельную жизнь*. Цельная жизнь, в свою очередь, оказывается суррогатом (эрзацем) Царствия Божиего с той лишь разницей, что она мыслится Соловьевым не как благодатное преобразование мира, а как достижение прогресса, как закономерный окончательный фазис исторического развития.

Итак, в создании цельной жизни у Вл. Соловьева участвует множество разнородных элементов и мотивов, которые религиозный мыслитель пытается так или иначе

синтезировать, причем уже здесь он закладывает фундамент того современного плюрализма идей и мнений, которые участвуют в формировании "открытого общества". Религия (Православие) или то, что от них остается после цензуры разума и философии, также подлежит этому прогрессивному синтезированию. Главное же здесь заключается в том, что Церковь как в утопии Соловьева, так и в нынешнем плюралистическом сознании лишается своего духовного статуса "столпа и утверждения истины" и становится лишь одной из многочисленных инстанций, имеющей право на свое мнение, но не более.

Теперь любой познающий субъект благодаря "идеальной интуиции" может в свободном полете достичь Абсолюта и, как сказано у Соловьева, созерцать этот Абсолют в его "сущности" [V]. Таким образом, между тем, что открывается религиозной вере через Откровение, через Церковь и Таинства, и тем, что оказывается доступным человеческому духу и вне Церкви, существует, по Соловьеву, тождество.

Следовательно, Боговоплощение, как это следует из построений Соловьева, не есть единственный путь соединения Бога и человека, спасение которого может совершаться какими-то альтернативными методами, если только в этой новой теории человек вообще нуждается в искуплении и спасении. Идеи Соловьева открывают простор для своевольного и кичливого человеческого разума, наделяют его санкциями судьбы и творца и объявляют о существовании сфер человеческой и мировой жизни, не подвластных воле Божественного Промысла.

В них правит человеческая самодостаточность и самодеятельность. Это называется как угодно - прогресс, новое религиозное сознание или универсальное христианство. В них люди по собственному произволу общаются с Богом и творят "теургию". Для этих людей Спаситель - лишь один из богов их пантеона...

Но хотя В. Соловьев, по свидетельству современников, предпочитал Церкви "внутреннюю молельню", умер он, как подобает православному христианину - поисповедовавшись и причастившись Святых Христовых Таин.

На закате своей жизни в "Краткой повести об Антихристе" ("Три разговора") он фактически отказался от многих своих философских построений. Антихрист у него - большой гуманист, справедливый правитель, интеллектуал, великий спиритуалист, аскет и филантроп. Дело его жизни - установление всеобщего мира на земле и "равенства всеобщей сытости". Кроме того - он писатель, и все содержание его книги "проникнуто истинно-христианским духом деятельной любви и всеобщего благоволения". На все его неисчислимы добродетели у него есть лишь один порок - его сатанинская гордыня, которая и превращает его при столкновении с исповедниками Христа в кровавого палача, тирана и нечестивца. И лишь перед лицом этого апокалиптического "зверя"- исключительно в общем подвиге Христова исповедничества и мученичества - становится возможным соединение Церквей.

"Повесть об Антихристе" звучит как грозное предупреждение философа о зловещей сомнительности внецерковного гуманизма - "антихристово добра" и просвещенного "антихристово разума", несущих человеку нравственную, духовную и физическую гибель; как предупреждение интеллигенции о роковой двойственности внецерковной - секулярной культуры и - замешанного на гордыне творчества.

Примечания:

[I] Соловьев В. История и будущность теократии // Собр. соч. Т. IV. С. 243.

[II] Зеньковский В.В., *прот.* История русской философии. Т. II. Paris: YMKA-PRESS, 1989. С. 31-32.

[III] Флоровский Г., *прот.* Пути русского богословия. Paris.: YMKA-PRESS, 1981. С. 316.

[IV] Там же. С. 314.

[V] Соловьев В. Кризис западной философии. Соч., Т. I. С. 340.

**Н. Бердяев: Церковь или творчество?**

В этой связи было бы нелишним вспомнить некоторые построения Н. Бердяева, тем паче, что именно он сделался на многие годы властителем умов в том пункте, где он говорит о творчестве, и именно ему мы обязаны формулировкой многих положений, которые ныне принимаются интеллигентским сознанием за аксиому, если не за догмат.

"Может ли человек спастись и в то же время творить, может ли он творить и в то же время спастись?" - вот основной вопрос, вокруг которого выстраивается одна из ключевых статей Бердяева "Спасение и творчество" [I]. Проблема эта чрезвычайно заостряется под пером мыслителя, усугубленная его собственным религиозным дуализмом, изначально разводящим спасение и творчество по разным сферам бытия: Церковь занята спасением, творчеством занят светский мир.

Преодолением этого разрыва должно стать освящение и оправдание Церковью творческих дел, которыми занят мир светский. Однако идея о воцерковлении творчества выступает у Бердяева в интерпретации, своеобразии которой можно приписать романтическому духу Серебряного века.

Прежде всего главную проблему для творчества он ищет в самой Церкви. "Система иерократизма, исключительное господство священства в жизни Церкви, а через Церковь и в жизни мира, есть подавление человеческого начала ангельским, подчинение человеческого начала ангельскому началу как призванному водить жизнь" [II].

Однако подавление человеческого начала, недопущение его своеобразного творческого выражения есть "ущербление христианства" [III] как религии Богочеловечества, полагает Бердяев. Средневековая культура, продолжает он, по идее своей была ангельской, а не человеческой. Господство ангельского начала всегда ведет к символизму, к условному знаковому отображению в человеческом мире небесной жизни без реального ее достижения.

Достижение Нового времени он видит в том, что оно низвергло символику и совершило разрыв. Человек восстал во имя свободы и пошел своим самочинным путем. Это, как ни странно для христианского мыслителя, особенно импонирует Бердяеву. По его теории, современный христианин живет в двух перебивающихся ритмах - в Церкви и в мире, в путях спасения и путях творчества.

Неудивительно, что, при разработке схемы такого рода в ней неизбежно должны были обнажиться оппозиции, типа: *смирение/творчество, эгоизм личного спасения/призвание к творчеству, бескрылое скучное нетворческое христианство/соучастие в Божьем деле миротворения и мироустройства, церковный догматизм и ритуализм/реальное осуществление христианства в жизни*. Смирению противопоставляются у Бердяева также любовь и познание [IV].

От этого бердяевского "бескрылого скучного нетворческого христианства" один шаг к розановской "добродетели", которая "пресна", но о ней ниже.

Итак, Бердяев рисует мифологизированную картину церковной жизни и церковного делания. Что же такое, по Бердяеву, смирение, которое противопоставляется у него творчеству? Несмотря на его непрестанные оговорки, вроде "внешнего", "упадочного" и "ложно понимаемого" смирения, он все же обращается именно к понятию смирения как такового. У него оно ПРИНЦИПАЛЬНО несовместимо с духом творчества.

Любопытно, что С. Булгаков словно отвечает ему на страницах "Вех": "Одно из наиболее обычных недоразумений относительно смирения состоит в том, что христианское смирение - внутренний и незримый подвиг борьбы с самостью, со своеволием, с самообожением - истолковывается непременно как внешняя пассивность, как примирение со злом, как бездействие и даже низкопоклонничество..." [V]

Корни именно такого понимания природы смирения можно отыскать в том мифологизированном образе Церкви, который предстает на страницах работ Бердяева и который оказался столь живучим, что именно его и усвоило современное интеллигентское сознание.

Церковь представляется Бердяеву в виде некоего монофизитского организма, в котором человеческое начало настолько подавлено "извне навязанной идеей смирения", страхом



греха и нечистоты, что либо дает заместить себя "началом ангельским" (то есть "нетворческим". - *О. Н.*), оттесняя все "человеческое, слишком человеческое" во внешний мир, либо порывает со всеми стесняющими его дух церковными предписаниями и дерзновенно вступает на путь творчества, ибо именно на этих путях оно обнаруживает свою богоподобную природу.

В этом дуализме Бердяев видит аскетическую святоотеческую традицию, в которой, как ему кажется, "Добротолубие" заменило Евангелие. По его мнению, истины, раскрывающиеся в Евангелии и в апостольских посланиях, были подавлены. В основу всего христианства, в основу духовного пути человека, пути спасения для вечной жизни было положено смирение. А смирение, как ему кажется, заслоняет и угашает любовь, которая открывается в Евангелии и является основой Нового Завета Бога с человеком.

Но хотя Бердяев постоянно оговаривает, что существует внешнее, извне навязанное, принудительное и ложное смирение (которое, кстати, отвергается прежде всего и самой Церковью как притворство, ложь и личина той же самой гордыни), он все же настаивает именно на том, что и само по себе смирение, смирение как таковое - подлинное и церковное, по сути - смирение Христово несовместимо с духом творчества.

Отдавая должное смирению, способствующему реальному изменению и преобразению человеческой природы, господству духовного человека над душевным и плотским человеком, он тем не менее указывает на то, что смирение "подавляет и угашает" дух. Из этого своего впечатления он делает вывод, что смирение - не единственное средство, не единственный путь духовной жизни. И поэтому нельзя отвечать на все запросы духа проповедью смирения [VI].

Психология творчества отличается от психологии смирения и не может быть на ней построена, утверждает он далее. Смирение есть внутреннее духовное делание, в котором человек занят своей душой, самоопределением, самоусовершенствованием, самоспасением (! - *О. Н.*). Творчество, по его мысли, есть духовное делание, в котором человек забывает о себе, отрешается от себя в творческом акте, поглощен своим предметом. Творчество - всегда потрясение, в котором преодолевается обыденный эгоизм человеческой жизни. Невозможно делать научные открытия, философски созерцать тайны бытия, творить художественные произведения, создавать общественные реформы лишь в состоянии смирения.

Тут Бердяев обращается к примеру святителя Афанасия Великого (IV в.), которому, как он думает, истина единосущия открылась не в состоянии смирения, а в состоянии творческого подъема и озарения [VII]. К сожалению, в подтверждение этой мысли он не приводит никаких свидетельств, да и вряд ли может их отыскать. Не может подтвердить он и свое суждение о том, что творчество - это иное качество духовной жизни, чем смирение и аскеза.

Так выкристаллизовывается у Бердяева ставшая столь популярной идея автономности творчества, претендующего на статус нового альтернативного пути спасения человека, преобразования твари и обожения мира.

Церковь у Бердяева переходит в некие периферийные области, где христианство, как он считает, стало бескрылым, скучным и нетворческим, чья духовная любовь есть "стеклянная любовь" [VIII]; где совершается подмена заповеди любви к Богу и ближнему, данной Самим Христом, заповедью внешнего смирения и послушания, охлаждающей всякую любовь; где происходит вырождение христианства и наличествует неспособность вместить Божественную истину христианства [IX]; где стремление к осуществлению Божией Правды, Царства Божьего, духовной высоты и духовного совершенства объявляется духовным несовершенством, недостатком смирения и где, наконец, "упадочное смирение создает систему жизни, в которой жизнь обыденная, обывательская, мещански-бытовая почитается более смиренной, более христианской, более нравственной, чем достижение более высокой духовной жизни, любви, созерцания, познания, творчества, всегда подозреваемых в недостатке смирения и в гордости" [X].

Удивительно, насколько искаженной предстает здесь картина церковной жизни! Бердяев словно и сам не замечает того, что Церкви неизвестно никакое "упадочное

смирение". Очевидно, здесь идет речь о ханжеской личине смирения, порицаемой, повторяем, в первую очередь самой Церковью. Однако Бердяев пускается в опасную игру словами, намеренно или по неведению называя именем христианской добродетели ее искажение.

Однако ложные слова приводят его и к ложным выводам.

Торговать в лавке, жить самой эгоистической семейной жизнью, служить чиновником полиции или акцизного ведомства - смиренно, не заносчиво, не дерзновенно, утверждает мыслитель как бы от имени Церкви. А вот стремиться к христианскому братству людей, к осуществлению правды Христовой в жизни, или быть философом, или поэтом, христианским философом и христианским поэтом - не смиренно, гордо, заносчиво и дерзновенно. Лавочник не только корыстолюбивый, но и бесчестный, менее подвергается опасности вечной гибели, чем тот, кто всю жизнь ищет истины и правды, кто жаждет в жизни красоты [XI].

Эти теоретические построения, не подкрепленные у Бердяева ни реальными фактами, ни живыми примерами, кажутся ему самому настолько убедительными, что он подменяет ими реальность церковной жизни и вступает в полемику с теми фантомами, которые он сам же вызвал из небытия. Однако не надо быть опытным полемистом, чтобы разоблачить и творческую, и христианскую несостоятельность того же самого корыстолюбивого и бесчестного лавочника, ведущего обыденный, обывательский, мещански-бытовой образ жизни и произвольно выдаваемого чуть ли не за норму христианского поведения.

Тем не менее, именно этот недоброкачественный и искаженный образ Церкви привился на почве интеллигентского сознания, привыкшего самовольно "конструировать" подобие реальности или получать это подобие в готовом виде "из вторых рук" в качестве истины в последней инстанции.

Примечания:

[I] *Бердяев Н.* Спасение и творчество // Путь. № 2. М.: Информ-Прогресс, 1992. С. 19.

[II] Там же.

[III] Там же. С. 20.

[IV] Там же. С. 28 - 29.

[V] *Булгаков С.Н.* Героизм и подвижничество // Вехи. М.: "Молодая гвардия", 1991. С. 69.

[VI] *Бердяев Н.* Указ. соч. С. 23.

[VII] Там же. С. 30.

[VIII] Там же. С. 27, 29.

[IX] Там же. С. 27.

[X] Там же. С. 245.

[XI] *Бердяев Н.* Спасение и творчество. Указ соч. С. 166.

## **Н. Бердяев: творец или богоборец?**

Образ человека-творца, выглядывающий из сочинений Бердяева, безусловно есть образ романтика, бунтующего против "обыденщины" жизни, церковной "косности", которая якобы мешает ему осуществить "богоподобие своей природы", и альтруиста, жертвующего "свокорыстной" идеей личного спасения во имя освящения твари и преображения мира.

Он, по Бердяеву, губит душу, чтобы приобрести ее. Он не любит мира сего и преодолевает его в акте творчества. Он выше всех "догматов и канонов" Церкви. По Бердяеву, он выше этики Закона (Ветхий Завет) и этики искупления (Новый Завет). Для него существует своя сугубая "подлинно христианская" этика творчества, ибо, как полагает Бердяев, творчество стоит как бы вне этики закона и вне этики искупления и предполагает иную этику.

Творец оправдывается своим творчеством, творец и творчество сами по себе, как таковые, не заинтересованы в спасении и гибели [I]. При этом страх наказания и страх

вечных мук не может играть никакой роли в этике творчества. В то время как закон сковывает энергию добра, утверждает мыслитель, этика творчества, преодолевая этику Закона, заменяет абсолютные веления бесконечной творческой энергией, и потому творчество как благодатная энергия делает волю свободной от страха, от закона.

И если Церковь представляется Бердяеву бледным монофизитским призраком, то человек-творец возвеличивается у него до такой степени, что уже мало чем отличается от нищепанского человекобога. Ибо бесконечный дух человека, утверждает Бердяев, претендует на абсолютный, сверхприродный антропоцентризм, он сознает себя абсолютным центром не данной замкнутой планетной системы, а всего бытия, всех миров.

Исходя из этого, цель человека, по Бердяеву, - не спасение, а творчество, ибо творческий акт есть самоценность, не знающая над собой внешнего суда. Целью жизни оказывается не спасение, а творческое восхождение [II].

Такое возвеличивание человека за счет умаления онтологической реальности Спасителя и Его Церкви замыкает мысль Бердяева, претендующую на статус мысли религиозной и даже христианской, в душном пространстве нищепанского человекобожия. Впрочем, мыслитель и сам неоднократно неосторожно высказывается о том, что человекобожество, богоборчество, демонизм являются божественным началом [III].

Удивительным однако является не то, что эти идеи могли возникнуть в сумятице пред- и постреволюционных лет, в эпоху, когда вся Россия была сорвана со своих корней и историческая Церковь переживала периоды внутренней смуты и самых жестоких гонений, а то, что они оказались столь живучими, заполнив собой катехизис нового интеллигентского сознания, воспринявшего их на веру. Недоразумением в отношении Н. Бердяева является и то, что он воспринимается многими и на Западе и в России в качестве православного моралиста.

Меж тем новое религиозное сознание, которое еще в начале века виделось как "новое" по отношению к традиционному Православию и Церкви и претендовало на то, чтобы если не заменить их, то поглотить, являлось попыткой соединения некоторых, притом весьма вольно интерпретируемых, христианских начал с внехристианскими идеями. Оно утверждало, что человек нового религиозного сознания не может отречься ни от язычества, ни от христианства: "Мы зачарованы не только Голгофой, но и Олимпом, зовет и привлекает нас не только Бог страдающий, умерший на кресте, но и бог Пан, бог стихии земной... и древняя богиня Афродита" [IV]. Характерно, что подобный плюрализм всегда вполне закономерно заканчивается разрывом с христианством и его культурой и, в конце концов, оборачивается борьбой с ними.

В сущности, новое религиозное сознание, сулящее человечеству "новый эон" и новое "внутреннее христианство" взамен христианства исторического (церковного), есть ловушка, если не тупик. Это предельное манихейство ("мир есть зло, из него нужно уйти" [V]), лишаящее мир какой-либо ценности и предлагающее взамен Царства Божьего вымышленную землю обетованную, куда человека приводит не Дух Святой, пребывающий в Церкви, не духовный подвиг, не воцерковленная свобода, а дух прелести и своеволия.

Но - увы! - и земли обетованной не дано увидеть носителям нового "небывалого" религиозного сознания. И она оказывается миражом. Бердяев как истинный экзистенциалист видел источник зла в объективации мира: вследствие грехопадения в человеческом сознании произошел раскол между субъектом познания и его объектом. Мир по отношению к человеку объективировался и распался на массу разнородных явлений; Адам увидел самого себя как бы со стороны и увидел, что он наг, и устыдился. Творчество, по Бердяеву, есть единственный путь преодоления объективации, которая представляет собой несомненное зло, грех: "объективация духа есть его искажение, самоотчуждение", между тем как субъект и объект соединяются в акте творчества, оказываясь свободными от власти "мира сего" [VI].

Однако и эта свобода весьма сомнительна, если не мнима, ибо всякое выражение творческого акта вовне попадает во власть этого мира, как пишет Бердяев. Таким образом, и само творчество оказывается трагедией творческой личности, которая обречена на бытие в

мире падших явлений, в мире объективированном, в царстве необходимости. Здесь замыкается роковой круг, который не под силу разомкнуть новому религиозному сознанию.

Есть и другой критерий, по которому можно оценивать сочинения Бердяева. Это несопоставимость содержания его идей и их формы.

Например, он утверждает, что творчество есть духовное делание, в котором человек забывает о себе, отрешается от себя в творческом акте, поглощен своим предметом; что творческий инстинкт в человеке есть бескорыстный инстинкт, в нем человек забывает о себе, выходит из себя. Однако нигде в своих сочинениях, даже в самых отточенных и метких своих *mots* (изречениях), Бердяев не только не отрешается от себя, не только не забывает о себе, но, напротив, весь занят исключительно собой, собственным субъективным достоянием и состоянием - своими чувствами, переживаниями, исканиями, оценками и выкладками.

Протоиерей В. Зеньковский точно подметил, что "в этой невозможности выйти за пределы самого себя, в поразительной скованности его духа границами личных исканий - ключ к духовной эволюции Бердяева" [VII]. Певец свободы и творчества оказался невольником собственных рациональных построений. Тот, кто объявлял творчество последней религиозной реальностью, сам потерялся среди миражей собственного субъективизма. И тот, кто претендовал на создание "универсального христианства", сам как будто не дорос до конфессии.

При этом весьма существенно то, что именно Бердяев был одним из составителей и авторов знаменитых "Вех" - сборника статей "О русской интеллигенции", написанных в 1909-1910 годах.

Опыт первой русской революции обнажил многие глубинные изъяны мироощущения русской интеллигенции. "Веховцы" (Н. Бердяев, С. Булгаков, М. Гершензон, С. Франк, П. Струве и др.) сделали попытку поставить диагноз духовному заболеванию этой части русского общества и облекли свой пафос в призывы к покаянию. Учитывая почти фанатическое самоуважение интеллигенции и непопулярность любой критики в ее адрес, а также времена почти повальной либеральной разнузданности, поступок "веховцев" был актом чрезвычайного интеллектуального и гражданского мужества.

"Веховцы" - и в первую очередь Н. Бердяев и С. Булгаков (тогда еще мирянин) - указывали на гибельность интеллигентского утопизма и атеизма, упрекали интеллигенцию в потере "национального лица", в разрыве с общенациональной жизнью и Церковью. Бердяев обличал ее и в измене творческим началам жизни: "Интересы распределения и уравнивания в сознании и чувствах русской интеллигенции всегда доминировали над интересами производства и творчества... Интеллигенция всегда охотно принимала идеологию, в которой центральное место отводилось проблеме распределения и равенства, а все творчество было в загоне... К идеологии же, которая в центр ставит творчество и ценности, она относилась подозрительно, с заранее составленным волевым решением отвергнуть и изобличить... Боюсь, что и самые метафизические и самые мистические учения будут у нас... приспособлены для домашнего обихода" [VIII].

Кажется, ничего из этих высказываний Бердяева (да и вообще из "Вех") не было включено в интеллигентский "катехизис". Зато в него вошло все, что было у Н. Бердяева нецерковным, все, что можно было приспособить у него к "домашнему обиходу" и, наконец, все, в чем он сам так и не вырвался из круга тех интеллигентских представлений эпохи религиозного ренессанса, которые он сам столь красноречиво разоблачал и обличал.

Примечания:

[I] Бердяев Н. Смысл творчества. Paris: YMKA-PRESS, С. 147.

[II] Там же. С. 71, 92, 93, 99, 159.

[III] Напр., см.: Самопознание. Paris: YMKA-PRESS, 1989.

[IV] Цит. по: Флоровский Г., *прот.* Указ. соч. С. 459.

[V] Бердяев Н. Смысл творчества. С. 13.

[VI] Бердяев Н. Опыт эсхатологической метафизики // Царство Духа и царство Кесаря. М.: "Республика", 1995. С. 55.

[VII] *Зеньковский В.В., прот.* Указ. соч. Т. II, С. 301.

[VIII] *Бердяев Н.А.* Философская истина и интеллигентская правда // Вехи. С. 25.

### **В. Розанов: порок или добродетель?**

Та "обыденщина", против которой восставал Бердяев, тот "лавочник", который, как он считает, дальше от гибели в представлении Церкви, чем "поэт" и "философ", странным образом дополняются в интеллигентском сознании утверждением В. Розанова: "Порок живописен, а добродетель так тускла". "Смотрите, - пишет он, - злодеяния льются, как свободная песнь, а добродетельная жизнь тянется, как панихида... Как хорош "Ад" Данте и как кисло его "Чистилище"... Человек искренен в пороке и неискрен в добродетели" [I].

Удивительно, с какой легкостью это приобрело в сознании определенного круга интеллигенции контуры намеренной художественной установки: "добродетель" стала достоянием "лавочников", а "живописный порок" - творческой чертой философов и художников.

Однако если можно согласиться с утверждением мыслителя об искренности человека, впадающего в порок (что говорит лишь о сомнительности человеческой искренности как таковой), то как быть с "неискренней добродетелью", являющей собой противоречие в определении?

Да и какую, собственно, "тусклую" добродетель имел в виду Розанов? Так ли уж тускла и пресна добродетель великих праотцев - Авраама, Исаака, Иакова? Или Иосифа Прекрасного? Или Моисея? Или праведного Иова? Царя Давида? Или, наконец, Самого Господа и Его Матери? Или апостола Петра? Апостола Иоанна? Апостола Павла? Христианских мучеников, исповедников, страстотерпцев? Святителей, юродивых, преподобных и просто праведников? Да разве не живописны и не художественны добродетельные Петруша Гринев, князь Мышкин, Алеша Карамазов, лесковский протопоп Туберозов?.. Или - добродетель "побеждающего", о котором в *Откровении Дух* говорит Церквам: *побеждающему дам вкушать от древа жизни, которое среди рая Божия... побеждающий не потерпит вреда от второй смерти... побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает* (Откр. 2, 7, 11, 17)?

Явно здесь какая-то досадная подмена, абберрация: очевидно, Розанов имел в виду нечто иное, некую иную "добродетель", некое, быть может, ходячее морализаторство, показное, фальшивое благочестие, по сути - фарисейство, то есть не лик, а личину, лживую скорлупу, безжизненную маску.

Однако это розановское *tot* может быть понято и совсем иначе: художнику в силу его собственного духовного несовершенства куда труднее изобразить причастную Истине добродетель, чем порок, который тайно и явно оплетает падшее человеческое существо: *О, злое мое произволение, егоже и скоти безсловеснии не творят!.. Да како уже возмогу отпущения просити горьким и злым моим и лукавым деянием, в няже впадаю по вся дни и нощи и на всяк час?* (Молитва по прочтении канона Ангелу Хранителю). Пределом же неопишуемости является Сам Бог. Все дерзновенные попытки Его описания, предпринятые в современных романах, закономерно оканчиваются творческим провалом, манифестацией пошлости горделивого человеческого существа...

Впрочем, Розанову принадлежит и другой афоризм, заимствованный им у Мережковского: "Пошл`о то, что п`ошло" [II].

...В. Розанов, как и В. Соловьев, умер по-христиански. Священник Павел Флоренский, который был с ним рядом в дни его прощания с миром, свидетельствует, что он покался во многих своих антицерковных сочинениях и причастился. Во время болезни, которая предвляла кончину мыслителя, у него было навязчивое бредовое состояние: ему повсюду мерещилась какая-то гнилая сырость. Ему казался сырым воздух, одежда, постель, в которой он лежал, - он мучился, пытаясь отыскать хоть какое-то "сухое местечко".

Поскольку бред своеобразно выражает болезненные внутренние состояния, можно высказать догадку, что такого "сухого места" он не мог отыскать прежде всего во всем, что он когда-либо сочинил: все это было насквозь пропитано его чувственным отношением к миру, опознаваемым как некая "метафизическая влажность", в отличие от аскетичной сухости Духа, Которого он искал и обрел в свои последние дни.

Примечания:

[I] Розанов В.В. Опавшие листья ("Короб второй") // Уединенное. Т. II, М.: "Правда", 1990. С. 511.

[II] Там же. С. 402.

### **М. Булгаков: Бог или дьявол?**

О том, что "порок живописен", современное искусство вспоминает куда чаще, чем о какой-либо добродетели. Особое влияние в этом плане оказал на советскую ментальность М. Булгаков с его "Мастером и Маргаритой". Пышный бал у Сатаны, творящего в мире дела справедливости, карающего совдеповских продажных чиновников и стукачей, поразил воображение советского интеллигента. Хотя и написанный не без авторской любви, Иешуа Га-Ноцри, что-то невнятно бормочущий себе под нос про то, что ученики все переврали, произвел куда меньшее впечатление, каждый раз вызывая своим появлением на страницах нечто вроде досады: гораздо интереснее следить за безнаказанными и остроумными хулиганствами "мессира" и его свиты. При этом сам "мессир" выступал благодетелем обиженных, заступником оскорбленных, покровителем влюбленных и самой любви. Статус его в профанном сознании несомненно повышается еще и благодаря тому, что он вполне "на дружеской ноге" мог беседовать и с тем, кого М. Булгаков выдает нам за Сына Божьего.

Итак, все при мессире: он побеждает время и пространство, он имеет секрет вечной молодости, обладает экстрасенсорными талантами, он эрудирован, остроумен, щедр... Если бы люди вокруг него были бы получше, не исключено, что он мог бы быть филантропом. И - главное - он покровитель творчества. Это ведь у него, в его царстве "рукописи не горят". Для обезбоженного интеллигентского сознания просто нет никаких причин, почему бы, собственно, такому симпатяге не отдать на попечение свою душу.

Удивительно, что "прогрессивная" интеллигенция приняла "Мастера и Маргариту" как откровение - на веру. И сейчас, когда Евангелие не является чем-то недоступным, можно столкнуться с тем, что Евангельские события цитируются по булгаковскому роману как первоисточнику. А уж мысль о том, что "ученики все переврали", стала общим местом интеллигентского катехизиса. Подлинность образа булгаковского сатаны не вызывает сомнений. И, к сожалению, "Повесть об Антихристе" В. Соловьева так и не послужила предостережением, несмотря на несомненное сходство его "спиритуалиста и филантропа" с Воландом.

На этом, пожалуй, можно закончить беглый обзор тех идей, которые легли в основу мифологии, пронизывающей представления о творчестве как советской (антисоветской), так и постсоветской интеллигенции. Необходимо при этом подчеркнуть, что именно эти мифологемы подменяют в интеллигентском сознании православное отношение к творчеству: они воспринимаются как подлинно христианские, непререкаемые и самодостаточные.

Возникновение, а также широкое их распространение еще раз свидетельствует о глубинном непонимании либеральной интеллигенцией Церкви, если не о разрыве с ней. Последствия этого с очевидностью сказываются в современной культуре, усвоившей все мифы русского религиозного ренессанса о творчестве и творце.

Доминантой всех этих мифологизированных утверждений является твердая уверенность пост-советского нецерковного интеллигента в том, что спасения можно достичь путями, альтернативными Церкви. Однако, как сказал святитель Григорий Палама, "знание, добываемое внешней ученостью, не только неподобно, но и противоположно истинному и духовному" (Триады I, I, 10) [I].

Примечания:

[I] *Григорий Палама, свят.* Триады в защиту священно-безмолвствующих. М.: Канон, 1995. С. 18.

## Интеллигенция и Церковь

В связи с этим примечателен принцип отбора идей, вызревших в лоне Серебряного века и вошедших в обиход интеллигенции - не только религиозной, но и упорствующей в своем "догматическом", по определению С. Булгакова, атеизме.

Как уже было отмечено, в интеллигентское самосознание не были впущены идеи "Вех" со всеми их откровениями о характере русской интеллигенции. Зато вошли антицерковные по сути рассуждения Бердяева о творчестве, о "рабьей ортодоксии" ("Рабье ученье о смирении... требует покорности даже злу") и о свободе как бунте против мира: "В бунтарстве есть страсть к свободе" [I].

В него не вошли образы "антихристово добра" и "антихристово разума" (выражение Г. Федотова) из "Повести об Антихристе" В. Соловьева, зато укоренились его же гуманистические идеи об оправдании разумом веры, а также его теократические построения, приобретшие в интеллигентском сознании транскрипцию поверхностного экуменизма.

В него не вошли ни утверждения Розанова, что "вне Церкви нет Христа" [II], ни его убийственные по своей точности антилиберальные инвективы, зато укоренились его темные антихристианские видения: "Во Христе мир прогорк".

В него не вошли апологетические по отношению к Церкви идеи протоиерея С. Булгакова, зато с готовностью были приняты антиправославные и прокатолические высказывания из его ранней и литературно беспомощной работы "У стен Херсонеса", от которой он впоследствии отказался в книгах "Петр и Иоанн" и "Автобиографические заметки", и т.д.

Очевидно, что в основе принципа либеральной цензуры такого рода лежит неприятие ею всего, что так или иначе напоминает ей о Православной Церкви. И напротив, все, что прямо или косвенно ставит под сомнение обитающий в Церкви дух Истины и сулит альтернативные пути жизни, немедленно усваивается как нечто незыблемое и непреложное.

"Вся трагедия греховного состояния человека, исход из которой в предвечном плане Божиим могла дать только Голгофа, - писал С. Булгаков об этом духовном изъяне, - все это остается вне поля сознания интеллигенции, находящейся как бы в религиозном детстве, **не выше греха, но ниже его сознания**" [III].

И даже та часть религиозной интеллигенции, которая постепенно обращается к Церкви, прежде всего ищет в ней наименее "церковного" и наименее "православного".

"Легче всего интеллигентскому героизму, переоблачившемуся в христианскую одежду и искренне принимающему свои интеллигентские переживания... за христианский праведный гнев, - писал С. Булгаков, - проявлять себя в **церковном революционизме**, в противопоставлении... религиозного сознания неправде "исторической" церкви. Подобный христианствующий интеллигент, иногда неспособный по-настоящему удовлетворить средним требованиям от члена "исторической церкви", всего легче чувствует себя Мартином Лютером или, еще более того, пророчесственным носителем нового религиозного сознания, призванным не только обновить церковную жизнь, но и создать новые ее формы, чуть ли не новую религию" [IV].

Таким образом, как полагает С. Булгаков, интеллигентское сознание, даже и воспринявшее некоторые христианские идеи, оставляет нетронутым то, что является в нем наиболее нерелигиозным, - сам душевный уклад, нуждающийся в церковном преображении. Необходимо заметить, что речь идет не о всей интеллигенции, а о некоторой ее части, не желающей и даже не допускающей мысли о необходимости духовного преодоления "интеллигентского комплекса", основные черты которого были указаны Г. Федотовым.

Проблема состоит в том, что эта часть религиозной интеллигенции, которую можно определить как либеральную интеллигенцию по преимуществу, приходит к Церкви со своим

собственным "символом веры", с набором готовых стереотипов и даже предписаний, к которым она и пытается приспособить церковную жизнь. Ее намерения сводятся к тому, чтобы перестроить Церковь в соответствии со своим собственным душевным складом, превратить ее в некий социально-просветительский институт и занять в нем учительские позиции.

Что же не нравится либеральной интеллигенции в Церкви? Отметая все ее претензии к грубости старушек и отсутствию скамеек в православных храмах, что может объясняться соображениями реального практического неудобства, отметим, что эту часть интеллигенции прежде всего коробит церковный "догматизм" и каноничность, опознаваемые ею как твердолая косность мышления, чуть ли не запрет на всякую свободную мысль.

Вызывает в ней протест и наличие церковной иерархии, которая чревата в интеллигентском сознании исключительно политическими аналогиями с тиранией - советской или "самодержавной", а также ее сословным и бюрократическим аппаратом. Как следствие, отсюда вытекает и неприятие иконостаса, отделяющего "избранных" от церковного народа и вызывающего раздражение, сходное с тем, которое возникает при виде кремлевской стены или закрытых обкомовских ворот, скрывающих кулуарные игры власть предержащих.

Критическому осмыслению интеллигенции подвергается и образ священнослужителя как харизматического тайносовершителя: она полагает, что с Господом Богом ей было бы куда легче общаться непосредственно "напрямую", без всяких "отцов" и "посредников".

Репрессивными кажутся ей и церковный устав, и чинопоследование, и вся церковная дисциплина: необходимость посещать богослужения, участвовать в церковных таинствах, молиться на языке церковных молитв представляется такой интеллигенции чистым фарисейством; всему этому она предпочитает наведываться в храм лишь "под настроение" ("когда Бог на душу положит"), видит в церковных таинствах чуть ли не магию и суеверие, пригодные лишь для "невежественных" простецов и старушек, и полагает, что ее молитва "собственными словами" куда более угодна Господу, чем все церковные молитвословия, которыми Сам Дух Святой наставлял святых отцов. Такой интеллигенции безусловно ближе идея соловьевской "внутренней молельни", чем идея церковной соборности.

Не менее тоталитарным и атавистическим кажется ей и сам церковный обряд как таковой, который она воспринимает как чистую условность, как некую пышную искусственную и декоративную театральность, навязывающую ей, по ее мнению, свои поведенческие модели.

Церковному обряду либеральная интеллигенция предпочла бы в Церкви нечто вроде душеполезной образовательной лекции "с направлением" или вольной дружественной беседы "о духовности", не чурающейся, впрочем, и насущных социальных тем. Короче говоря, кружковое, "искусственно выделяемое из общенациональной жизни" [V] сознание интеллигенции, о котором Бердяев с горечью говорил еще в "Вехах", хотело бы превратить Церковь в собственный клуб, в свою идейную трибуну.

Вовсе не случайно, что идеи обновленчества, рожденные в лоне революционного либерализма, прочно укоренились в сознании определенного интеллигентского круга несмотря на то, что в годы большевизма они были полностью дискредитированы, приведя Церковь к расколу, а обновленцев - к прямому сотрудничеству с ГПУ и НКВД. И, напротив, никакие свидетельства мученичества и святости тех, кто остался верен Православной Церкви, не могут поколебать решимость этого круга либеральной интеллигенции к реформаторству и обновленчеству.

За идеями церковных нововведений - григорианского календаря, современного богослужбного языка и храмового преобразования (упразднение иконостаса), которые не только представляются в либеральной среде насущными и первостепенными, но и постепенно приобретают некий символический характер, - стоит, по сути, все тот же интеллигентский инстинкт утопического общественного переустройства и, в частности, ни много ни мало, создания новой религии.



Новое - сдвинутое - церковное время, новое храмовое пространство и новый богослужебный язык призваны разорить церковный космос и создать ту систему координат, в которой либеральное сознание стремится утвердить свою новую религию, новую Церковь: изменение церковного языкового кода неизбежно влечет за собой и изменение ментальности.

Это лишний раз подтверждает верность интуиции Бердяева, сформулированной на страницах "Вех": рациональные утопические интересы "кружковой" интеллигенции неизменно превалируют в ней над духом истины и творчества.

Меж тем именно эта часть интеллигенции пытается облагородить свой реформаторский зуд призывами к творчеству. Именно здесь набирают силу все накопленные в ее цитатниках изречения, несущие на себе печать Серебряного века, и идут в ход все догматизированные ею мифы о творчестве, которому в виде уже готовых клише противопоставляется образ Православной Церкви, с грубейшими искажениями начертанный в интеллигентском сознании русским религиозным ренессансом и воспринятый им на веру.

При этом нельзя не заметить, что Православие в современной России постепенно меняет социальный ареал: прошли времена, когда оно искусственно отеснялось в социальные низы. Православие сделалось религией городской по преимуществу, религией не только простецов, но и людей образованных - тех, кого столь громоздко называют деятелями культуры.

В связи с этим встает вопрос о современной христианской культуре: возможна ли она вообще в постхристианском постмодернистском обществе? Будет ли она продолжением русской духовной и дворянской культуры XIX века или примет какие-то иные формы и очертания?..

В любом случае ее судьба зависит ныне от того, смогут ли ее потенциальные творцы и адепты, приходящие ко Христу, отказаться от своих интеллигентских мифов и комплексов, от своего либерального догматизма, несовместимого с духом Церкви, ради преображения своего сознания, времени, мира, жизни.

Ибо, как сказано, *никто к ветхой одежде не приставляет заплат из небеленой ткани, ибо вновь пришитое отдерет от старого, и дыра будет еще хуже. Не вливают также вина молодого в мехи ветхие; а иначе прорываются мехи, и вино вытекает, и мехи пропадают, но вино молодое вливают в новые мехи, и сберегается то и другое* (Мф. 9, 16-17).

Примечания:

[I] Бердяев Н. Самопознание. Paris: YMKA-PRESS, 1989. С. 70.

[II] Розанов В.В. Указ. соч. С. 445.

[III] Булгаков С.Н. Вехи. М.: Молодая гвардия, 1991. С. 67.

[IV] Там же. С. 73.

[V] Бердяев Н.А. Вехи. М.: Молодая гвардия, 1991. С. 24.

## ПРАВОСЛАВИЕ И ТВОРЧЕСТВО

### Способность к творчеству как богоподобие

Православие богословски оправдывает творчество трояким образом: исповедуя *Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым*, признавая в человеке образ и подобие Божие, утверждая догмат иконопочитания.

*В начале сотворил Бог небо и землю* (Быт. 1, 1). В греческом тексте здесь стоит глагол *poieo*. Он означает не только "творить, создавать", но и "сочинять, изображать". Для Творца, Создателя и поэта, сочинителя, автора в греческом языке существует одно и то же слово. *Творец неба и земли* из Символа веры звучит, как "Поэт неба и земли".

Ветхозаветные и святоотеческие тексты называют нашего Творца "Художником". Преподобный Иоанн Дамаскин (VIII в.) говорит о Нем так: "Все наполнилось света и сияния,

потому что Сам Художник всего и Господь пришел из Отческих недр, не отойдя от престола" [I].

В вопросе об образе и подобии Божиим, по которым был сотворен человек (*И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему, [и] по подобию Нашему... И сотворил Бог человека по образу Своему...* - Быт. 1, 26-27), многие святые отцы склонялись к тому, что образ Божий есть трихотомичный состав человека, в силу чего человек представляет собой образ Святой Троицы. Кроме того, он "почтен разумом, украшен способностью выбора, сияет свободой воли, имеет рассудок, не рабствующий желаниям, и имеет господствующее положение" [II]. Богоподобие же, как утверждают некоторые из Отцов, состоит в способности человека к творчеству. Богоподобный человек и есть художник, творец.

"Бог, создавший естество человеческое, даровал ему бытие, совокупное с волей, и сочетал с этой волей творческую способность осуществлять надлежащее", - пишет преподобный Максим Исповедник [III].

Преподобный Иоанн Дамаскин считает признаком богоподобия достоинство ума и души - "неуловимое, невидимое, бессмертное, свободное, господственное, производящее и творческое" [IV].

Епископ Василий Селевкийский свидетельствует, что человек есть "одушевленный образ Создателя, и удивительно достоинство этого новосозданного образа... Человек есть художественное произведение, премудро и любовно обработанное Творцом". Богоподобие он усматривает в его способности творить, "строить дома, корабли, ложа, столы, и, забавляясь творением, руками подражать Создателю" [V].

Сходные мысли высказывает и святитель Фотий, патриарх Константинопольский (IX в.): "Человеческое тело, как и душа, суть художественные изделия Его человеколюбивого и благодетельного Промышления", богоподобие же его заключается в способности воспроизводить и творить, то есть в творческой способности человека. "Можно найти в человеке и другие подражания Божественному Первообразу, а именно: и человек, по подражанию сотворившего его Бога, созидает дом и стены, города и гавани, небесные изображения и картины солнца, луны, звезд, людей и животных. И хотя разница в созидании и неизреченна, но, тем не менее, созидающий человек в какой-то мере подражает своему Творцу, как и изображение своему Первообразу..." [VI]

Преподобный Анастасий Синаит (VI в.) особо отмечает отличие человека перед всей тварью, состоящее в том, что Бог "создал его Своими руками". Один из смыслов выражения "по подобию" он видит опять-таки в творческой способности человека: человек - творец, демиург по образу Бога, Творца и Демиурга. Человек порождает человека, он строит дома, города, сажает деревья, производит искусства, слова, науки [VII].

Немезий Ефесский также отмечает тот особый дар, который дан Создателем человеку: дар, приближающий его к Творцу, дар творчества. "Только человеку принадлежит познание наук, искусств и их приложения. Потому только человек и называется животным разумным, смертным и способным к науке. Животным, так как он существо одушевленное, чувственное и этим, собственно, и определяется животное, разумное, чтобы его отличать от неразумных, бессловесных; смертным, чтобы его отличать от других разумных, но бессмертных существ; способным к науке, т. к. через изучение мы познаем искусства и науки... Поистине мы имеем природное расположение к познанию и науке, но только трудом мы их приобретаем" [VIII].

Примечательно, что здесь он воцерковляет мысль языческих философов Секста Эмпирика (III в.) и Аристотеля (IV в. до Р. Х.): "Человек есть животное разумное, смертное и способное к восприятию знания". По сути, в его христианской антропологии содержится оправдание и творчества и культуры: "Человек - существо, которое Бог признал достойным такого промышления, ради которого даже Бог сделался человеком, который бежит от смерти и тянется к бессмертию, который создан по образу и подобию Божию, чтобы царствовать на небе, который живет со Христом, который есть чадо Божие, которому принадлежит всякое начало и власть. Можно ли перечислить все его превосходства? Он пересекает море, он проникает в небо своею мыслью, он постигает движение, расстояния и величие небесных светил, он наслаждается всеми благами земли и морей, он покоряет диких животных и

морских чудовищ, он распространяет всякую науку, всякое искусство и ремесло. При помощи письмен он общается с кем угодно, несмотря на расстояние, и тело ему не мешает, он предсказывает будущее. Над всем он начальствует, всем управляет, всем наслаждается, он общается с Богом и ангелами, он повелевает всей твари, подчиняет демонов, исследует природу вещей, мыслит о Боге, становится обителью и храмом Бога, и во все это он входит через добродетели и благочестие. Зная, таким образом, наше благородство и небесное происхождение, не посрамям нашей природы" [IX].

Чрезвычайно глубокой является и мысль епископа Василия Селевкийского, который усмотрел одно из наиболее ярких свидетельств творческого дара в человеке - его словотворчество, языкотворчество. Он останавливает внимание на том эпизоде Книги Бытия, когда **Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привел [их] к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей. И нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым...** (Быт. 2, 19-20).

"Адам, именованнием зверей ты подтверждаешь свое владычество, - пишет епископ Василий Селевкийский. - Ты подражаешь достоинству Зиждителя. Бог создает естества, а ты даруешь названия... Адаму надо было узреть неизреченное устройство, носимое в себе каждым животным. И все они подходили к Адаму, признавая этим свое рабское состояние... Бог говорит Адаму: "будь, Адам, творцом имен, коль скоро ты не можешь быть творцом самих тварей... Мы делим с тобой славу творческой премудрости. Пусть познают меня как Зиждителя по закону естества, тебя же как владыку по смыслу наименования. Давай имена тем, кому Я дал бытие".

Итак, Адам всматривается во внутреннюю сущность каждого творения, каждого животного, каждой вещи и прозревает заключенный в них смысл, логос. Словом, отыскиваемым в непостижимом процессе творчества имени, он "прочитывает внутреннюю умопостижимую криптограмму всякого бытия" [X].

Поэтому, как учит святой Максим Исповедник (VII в.), "тот, кто смотрит на каждое материальное явление не чувственным зрением, но рассматривает каждый из видимых символов духовными очами, тот научается скрытому в каждом из символов боготворящему логосу и в логосе находит Бога... Точно также тот, кто воспринимает природу видимого мира не одними только чувствами, но мудро и духовно, тот, исследуя в каждой твари ее логос, находит Бога, научаясь от созерцания предлежащего величия существ Причине самих этих существ" [XI].

Под символами он понимает отпечатки иного, незримого, небесного мира в мире дольном и вещественном. Однако, пишет он же, "первоначально следует быть посвященным в лучший и высший логос, относящийся к Богу, а затем уж... становиться посвященным в логосы тварных вещей... Ибо самым... подобающим является первоначальное посвящение в логос, служащий причиной возникновения естества, и лишь затем можно исследовать логосы (вещей), возникших как следствие этого естества" [XII].

Таким образом, святой Максим Исповедник видит творческое призвание человека в том, чтобы "расшифровать криптограмму бытия, доступную для изошренного глаза духовного и совершенно закрытую для непросветленного чувственного зрения" [XIII]. "Художественный или пророческий ум всматривается в то или иное явление и находит в нем нечто сродное из другого мира, находит его символ. Этот символ входит в язык художника или богослова-пророка. Этими символами полна Псалтирь, вещания пророков, гимнография Церкви... иконография" [XIV].

Целостному, то есть ЦЕРКОВНОМУ мировоззрению присущ этот дар проникновения в мир и его тайны. Оно не останавливается на поверхности явлений, но прозревает их корень, их Божественное начало. Здесь уместно говорить О ХУДОЖЕСТВЕННОМ в идении вещей, об исполнении Адамова призвания. В наибольшей степени это в!идение открывается в людях святой жизни - подвижниках и молитвенниках. Именно они обнаруживают следы присутствия Бога в мире, Его действия в нем - то, что получило в учении святителя Григория Паламы (XIV в.) название Божественных энергий. И если говорить об этом в связи с

проблематикой творчества в интерпретации Н. Бердяева, то можно утверждать, что "объективации" - этого непосредственного следствия грехопадения - не было в первую очередь у святых отцов. И подобно тому, как Адам в раю всматривался в "скотов, птиц и зверей", постигал скрытый смысл каждого Божьего творенья и сам, по Божественному соизволению, творил ему имя, так и духовно одаренный христианский мыслитель всматривается в явления этого мира и прочитывает их потаенную суть, разгадывает его тайну и находит в ней отпечатки Самого Творца.

Архимандрит Киприан (Керн) утверждает в книге "Антропология св. Григория Паламы", что богословие классических писателей Церкви было ТВОРЧЕСКИМ и дерзновенным как раз потому, что, по складу ума своего, по восприятию мира и по языку, эти Отцы были ближе к понятиям Библии и Евангелия, к языку пророков, Апостолов и Самого Господа.

Один из поздних учителей Церкви, святитель Григорий Палама, обобщая и синтезируя высказывания живших до него Отцов и писателей Церкви, вслед за ними связал вопрос о богоподобии с рассуждениями о творческом даре, данном человеку при создании мира. Рассуждая о составе человека и о превосходстве его над ангелами, он пишет: "В самом деле, мы (люди. - *О. Н.*) только одни из всех созданий имеем, кроме ума и сердца, еще 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, - все это дано только людям" [XV].

Творческий дар, рождающий человека с Его Творцом, дар, которого лишены даже ангелы, есть великая прерогатива человека. Однако если Бог творит из ничего, как сказано в Библии: **посмотри на небо и землю и, видя все, что на них, познай, что все сотворил Бог из ничего...** (2 Мак. 7, 28), то человек, созданный по подобию своего Творца, творит несуществующие до того в мире образы, однако не из совершенного небытия, а вызывая их к жизни из некоего умопостигаемого мира и давая им бытие в мире эмпирическом.

Поэтому творить - не значит "отражать" реальность, это значит вызывать к бытию новое, и потому творение - это всегдашний "риск нового" [XVI]. С этой мистикой творчества знакомы не только предшественники и последователи святителя Григория Паламы, но и великие христианские художники.

Рассматривая вопрос об образе Божиим в человеке, многие из святых отцов понимали его как нечто субстанциальное, вложенное в человеческое существо, что придавало этому образу характер некоего полученного от Бога отпечатка, неизменного оттиска в глубине человеческой природы. Святитель Григорий Палама усмотрел в образе Божьем, заложенном в человеке, движущую силу, наделенную способностью к возрастанию и одаренную свободой. При таком взгляде образ Божий "принял значение порыва человека куда-то ввысь, из рамок детерминированных законов природы, стремления к Творцу, давшему и ему быть творцом. В человеке, в его духовной сущности открываются те черты, которые его наиболее роднят с Творцом, т.е. творческие способности и дарования. Человеку дано творить, правда не из ничего, как творит Сам Создатель, но все же творить нечто до него не бывшее" [XVII].

Итак, образ Божий в человеке есть нечто, что человеку надо в себе раскрыть. Ему даны силы и власть, разум и свобода для осуществления Божественного замысла о нем, раскрытия в мире того, что было о нем решено еще в Предвечном Совете, идеально указано ему и вложено в его существо, хотя и не дано в некоем готовом виде, то есть не предопределено по причине сохранения человеческой свободы.

#### Примечания:

[I] *Иоанн Дамаскин, преп.* Цит по: *Киприан (Керн), архим.* Антропология св. Григория Паламы. Paris: YMKA-PRESS. С. 245.

[II] Там же. С. 197.

[III] Творения преп. Максима Исповедника. Книга II. М.: "Мартис", 1994. С. 123.

[IV] *Киприан (Керн), архим.* Указ. соч. С. 242.

[V] Там же. С. 197-198.

- [VI] Там же. С. 249.  
[VII] Там же. С. 209.  
[VIII] Там же. С. 183.  
[IX] Там же. С. 183.  
[X] Там же. С. 198.  
[XI] Там же. С. 331.  
[XII] Творения преп. Максима Исповедника. С. 125.  
[XIII] Киприан (Керн), архим. Указ. соч. С. 332.  
[XIV] Там же. С. 336.  
[XV] Там же. С. 364.  
[XVI] Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М.: Центр "СЭИ", 1991. С. 224.  
[XVII] Киприан (Керн), архим. Указ. соч. С. 369.

### **Талант - дар Божий**

В Божественном замысле о человеке ему дарована возможность творить, и творить нечто новое. Человек может осуществить этот замысел или, напротив, зарыть свой талант в землю. В любом случае, как и в Евангельской притче, он не останется безответен: ему придется дать ответ, как он распорядился своим талантом, своим творческим даром.

*Подолгом времени, приходит господин рабов тех и требует у них отчета. И, ...получивший пять талантов принес другие пять талантов и говорит: господин! пять талантов ты дал мне, вот, другие пять талантов я приобрел на них. Господин его сказал ему: хорошо, добрый и верный раб! в малом ты был верен, над многим тебя поставлю; войди в радость господина твоего... Подошел и получивший один талант и сказал: господин! я знал тебя, что ты человек жестокий, жнеешь, где не сеял, и собираешь, где не рассыпал, и, убоившись, пошел и скрыл талант твой в земле; вот тебе твое. Господин же его сказал ему в ответ: лукавый раб и ленивый! ты знал, что я жну, где не сеял, и собираю, где не рассыпал; посему надлежало тебе отдать серебро мое торгующим, и я, придя, получил бы мое с прибылью; итак, возьмите у него талант и дайте имеющему десять талантов* (Мф. 25, 19-22, 24-28).

На Страшном Суде с человека будет взыскано за то, что он уклонился от воли Божьей, так же как будет учтено то, как он эту волю исполнил. Именно поэтому самым главным творческим заданием для человека остается непосредственное творение собственной жизни в соответствии с Божественным Промыслом о ней.

Однако воля Божья для каждого человека непреложно состоит в том, *чтобы всем спастись и в разум истины прийти*, ибо *Господь не хочет смерти грешника, но еже обратится и живу быти ему. Воля же Пославшего Меня Отца есть та, чтобы из того, что Он Мне дал, ничего не погубить, но все то воскресить в последний день. Воля Пославшего Меня есть та, чтобы всякий, видящий Сына и верующий в Него, имел жизнь вечную; и Я воскрешу его в последний день* (Ин. 6, 39-40). Поэтому попечение о вере и спасении своей души есть первое из богоугодных дел. Спасение же человека невозможно без Спасителя и Его Церкви. *Аще не будете есть Плоти Сына Человеческого и пить Крови Его, то не будете иметь в себе жизни. Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь имеет жизнь вечную, и Я воскрешу его в последний день* (Ин. 6, 53-54). Всякие попытки отыскать альтернативный путь спасения, даже если этот путь претендует на то, чтобы пролечь по пространствам творческих дерзаний, противоречит Евангелию и Божьему Промыслу о человеке.

Таким образом, вершиной человеческого творчества оказывается "умное делание" - исихазм, то есть достижение подвижником бесстрастия, внутреннего покоя и тишины, богословие "умной" молитвы. Достижимое в исихазме бесстрастие - не простое умерщвление страстей, но высвобождение в человеке его "лучших энергий" [1]. Подвиг этот состоит в упрощении ума, в очищении его от всего внешнего, чувственного, греховного и

раздробленного, дабы, вернувшись внутрь, к простоте Единого, он мог, восприняв Божественные энергии, достичь Фаворского света.

"Исихастское богословие в своей сущности - это поэзия по образу Поэта-Творца, это рождение слова по образу... Слова" [II].

Именно в силу этого "поэтика исихастского богословия совпадает с его поэзией. Поэзия есть творческая синергия подвижника-исихаста с Самим Поэтом-Творцом всего бытия, поэтому поэзия творит свою реальность и совпадает с ней" [III]. В этом смысле творчество не "отражает" жизнь, а само является высшим ее проявлением.

В наибольшей полноте этот процесс жизнетворчества осуществляется непосредственно в Церкви, в самом церковном богослужении, являющем собой таинственно совершающееся Боговоплощение. Ибо церковное богослужение содержит не только воспоминание о каком-либо Евангельском и церковном событии, облеченное в художественные символы, но и само их совершение, саму их реальность: Христос действительно таинственно рождается в Рождество, действительно умирает в Страстную Пятницу и действительно воскресает во Святую Пасху.

"Господь продолжает жить в Церкви в том образе Своего земного явления, которое, совершившись во времени, продолжает существовать во все времена" [IV]. Дух Святой, пребывающий в Церкви, имеет власть актуализировать реальность земного существования Спасителя и священных церковных событий и делать детей Церкви их действительными соучастниками и свидетелями.

Красота церковного богослужения - это Слава Божия, явленная церковному народу. Это - то умное художество, которому открывается в Церкви "небо на земле" ("*В храме стояще Славы Твоея, на небеси стояти мним*"). Церковное предание свидетельствует о том, что именно эта неизреченная Красота и была главным аргументом для равноапостольной княгини Ольги, когда она "выбирала веру".

Эта Красота и объединяет художественную и богослужебную жизни Церкви в едином творческом устремлении, направленном к преображению мира и обожению человека. Суть в том, что феноменальное здесь претворяется в онтологическое: человеческое церковное покаяние оказывается в то же время "*баней накибытия*", а вкушение Крови и Тела Христовых - Причастием.

Именно в этом смысле воцерковление жизни подразумевает всецелое творческое преображение ее в непрестанное богослужение и богообщение.

Поэтому в идеале "*Время сотворити Господеву*", - эта молитва дьякона перед началом Литургии - может быть предпослана всем начинаниям человеческой личности, облеченной своеобразной харизмой творчества.

Таким образом, творчество телеологично: оно предполагает соответствие цели и причины, результата и позыва, воплощения и идеи, замысла Божьего и свободной человеческой воли.

Примечания:

[I] *Киприан (Керн), архим.* Указ. соч. С. 51.

[II] *Геронимус А., прот.* Богословие священно-безмолвия // Синергия. М.: "ДИ-ДИК", 1995. С. 152.

[III] Там же. С. 152.

[IV] *Булгаков С., прот.* Православие. Paris: YMKA-PRESS, 1985. С. 279.

## **Творец Красоты**

Мы познаем Творца через Его творение, которое поистине художественно: "добро зело". Мы познаем Творца как Поэта. Вот так на языке самой высокой поэзии Сам Бог описывает Свое творение в слове, обращенном к Иову:

*Где был ты, когда Я полагал основания земли?..*

*Кто положил меру ей?.. Или кто протягивал  
по ней вервь?  
На чем утверждены основания ее,  
или кто положил краеугольный камень ее,  
при общем ликовании утренних звезд,  
когда все сыны Божии восклицали от радости?  
Кто затворил море воротами, когда оно исторглось,  
вышло как бы из чрева,  
когда Я облака сделал одеждою его  
и мглу пеленами его.  
И утвердил ему Мое определение,  
и поставил запоры и ворота.  
И сказал: доселе дойдешь и не перейдешь,  
и здесь предел надменным волнам твоим?  
Давал ли ты когда в жизни своей приказания утру  
и указывал ли заре место ее,  
Чтобы она охватила края земли  
и стряхнула с нее нечестивых,  
Чтобы земля изменилась, как глина под печатью,  
и стала, как разноцветная одежда <...>  
Нисходил ли ты во глубину моря  
и входил ли в исследование бездны?  
Отворялись ли для тебя врата смерти,  
и видел ли ты врата тени смертной? <...>  
Входил ли ты в хранилища снега  
и видел ли сокровищницы града, <...>  
По какому пути разливается свет  
и разносится восточный ветер по земле? <...>  
Есть ли у дождя отец? или кто рождает капли росы?  
Из чьего чрева выходит лед, и иней небесный, - кто рождает его? <...>  
Можешь ли посылать молнии, и пойдут ли они  
и скажут ли тебе: вот мы? <...>  
Ты ли дал красивые крылья павлину  
и перья и пух страусу?  
Он оставляет яйца свои на земле,  
и на песке согревает их,  
И забывает, что нога может раздавить их  
и полевой зверь может растоптать их; <...>  
Потому что Бог не дал ему мудрости и не уделил ему смысла;  
А когда поднимется на высоту, посмевается коню  
и всаднику его.  
Ты ли дал коню силу и облек шею его гривой?  
Можешь ли ты испугать его, как саранчу?  
Храпение ноздрей его - ужас;  
Роет ногою землю и восхищается силою;  
идет навстречу оружию <...>  
В порыве и ярости он глотает землю  
и не может стоять при звуке трубы;  
При трубном звуке он издает голос: гу! гу!  
И издали чует битву,  
громкие голоса вождей и крик".  
(Иов 38, 4-35; 39, 13-25)*

С особенной тщательностью Бог описывает Свое грозное творение - левиафана:

*Крепкие щиты его - великолепие;  
они скреплены как бы твердой печатью;  
Один к другому прикасается близко,  
так что и воздух не проходит между ними;  
Один с другим лежат плотно, сцепились  
и не раздвигаются.  
От его чихания показывается свет;  
глаза у него, как ресницы зари; <...>  
На шее его обитает сила,  
и перед ним бежит ужас <...>  
Он кипятил пучину, как котел,  
и море претворяет в кипящую мазь;  
Оставляет за собою светящуюся стезю;  
бездна кажется сединою <...>  
На все высокое смотрит смело;  
он царь над всеми сынами гордости.  
(Иов 41, 7-26)*

В Исходе Бог руководит сооружением ковчега и дает Моисею подробные инструкции о художественной стороне работы:

*И сделай из золота двух херувимов: чеканной работы сделай их на обоих концах крышки; сделай одного херувима с одного края, а другого херувима с другого края; выдавшимися из крышки сделайте херувимов на обоих краях ее; и будут херувимы с распростертыми вверх крыльями, покрывая крыльями своими крышку, а лицами своими будут друг к другу: к крышке будут лица херувимов (Исх. 25, 18-20).*

Возвещая гибель Тира за грехи его, Господь повелевает пророку Иезекиилю "поднять плач о Тире", о великолепии его культуры:

*Тир! ты говоришь: "я совершенство красоты!"  
Пределы твои в сердце морей; строители твои  
усовершенствовали красоту твою:  
Из Сенирских кипарисов устроили все помосты  
твои; брали с Ливана кедр, чтобы сделать  
на тебе мачты;  
Из дубов Васанских делали весла твои; скамьи твои  
делали из букового дерева, с оправою  
из слоновой кости с островов Киттимских;  
Узорчатые полотна из Египта употреблялись на  
паруса твои и служили флагом; голубого  
и пурпурового цвета ткани с островов Елисы  
были покрывалом твоим.  
(Иез. 27, 3-7)*

Художественные аргументы в устах Господних чрезвычайно сильны: *это птицы небесные, которые ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их*, это полевые лилии, которые *ни трудятся, ни прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них* (Мф. 6, 26, 28-29).

Но прежде всего - это Сам Христос. Тот, Который *трости надломленной не переломит, и льна курящегося не угасит* (Мф. 12, 20). Тот, Который *как овца, веден был...*



*на заклание и, как агнец, пред стригущим его безгласен* (Деян. 8, 32). Тот, Который явил на Фаворе Свет Своего Преображения: *и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет* (Мф. 17, 2).

Тот, Который Сам есть Любовь, и никто - *ни смерть, ни жизнь, ни Ангелы, ни Начала, ни Силы, ни настоящее, ни будущее, ни высота, ни глубина, ни другая какая тварь не может отлучить нас от любви Божией во Христе Иисусе, Господе нашем* (Рим. 8, 38-39).

Да и человека Он сотворил из праха земного как некое художественное произведение: *вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою* (Быт. 2, 7). Святитель Григорий Палама пишет, что человек был сотворен так, "чтобы только телом принадлежать этому чувственному миру, а душу иметь премирную, которая через особое и необъяснимое вдуновение от Самого Бога стала чем-то великим и чудесным, над всем возвышающимся и все созерцающим, всем руководящим и познающим Бога и лучше всего свидетельствующим, что она есть произведение превосходного величия Художника" [I].

Праведный Иов Многострадальный так описывает художественное мановение своего Творца:

*Твои руки трудились надо мною и образовали всего меня кругом <...>  
Вспомни, что Ты, как глину, обделал меня <...>  
Не Ты ли вылил меня, как молоко, и, как творог, сгустил меня,  
Кожею и плотью одел меня, костями и жилами скрепил меня,  
Жизнь и милость даровал мне, и попечение Твое хранило дух мой?* (Иов 10, 8-12).

Святитель Григорий Палама учит о том, что человек отображает и Божественное бытие. Если всмотреться в человека, то увидим в нем Бога. В чине Крещения об этом говорится так:

*"Ты бо... от не сущих во еже быти приведый всяческая, твоею державою содержиши тварь, и Твоим Промыслом строиши мир: ты от четырьми стихий тварь сочинивый, четырьми времении круг лета венчал еси..."*

*"Владыко Господи Боже наш, иже Образом Твоим почтивый человека, от души словесныя и тела благолепнаго устроиши его, яко да тело служит словесной души: главу убо на высочайших положивый, и в ней множайшия чувств водрузивый, незапинающие друг другу... и вся уды его потребно насадивый, да всеми благодарит Тя Изряднохудожника..."*

Литургическое богословие оплакивает человека в чине погребения такими словами: *"Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть, и вижду... по образу Божию созданную нашу красоту, безобразну, безславу, не имущую вида"*. Но и сама материя, по слову псевдо-Дионисия Ареопагита, "получив бытие от Истинной Красоты, сохраняет через все свое материальное устройство некие следы духовного благообразия, через посредство ее можно подняться до нематериальных прообразов мира". Преподобный Симеон Новый Богослов (XI в.) свидетельствует, что внутри тварей "остался тот невещественный свет, непричастный ничего из этого мира" [II].

Поэтому в человеке пребывает, по словам святителя Василия Великого (IV в.), "вождеделение Красоты", потребность соединения и причастия ей, чаянье преобразования, стремление к святости: "Люди по природе желают прекрасного, в собственном же смысле прекрасно... благое, а благо - Бог" [III]. Творческое делание человека состоит в том, чтобы дать этим высшим вождеделениям и потребностям насытиться, стремлениям осуществиться, то есть по своей свободной воле предать всего себя в волю Божию и воплотить Божественный замысел о себе самом.

Примечания:

[I] Киприан (Керн), архим. Указ. соч. С. 30.

[II] Там же. С. 349.

[III] Там же.

## Противоречит ли смирение творчеству?

Седьмой Вселенский Собор (787 г.), принявший догмат иконопочитания, засвидетельствовал о той высоте догматической важности, на которую может быть возведено человеческое творчество и культура.

Смысл его сводится к двум положениям:

1. Обожение человека подразумевает и безусловную ценность его деятельности, и деятельности художественной по преимуществу (недаром святые отцы называли искусство молитвенного "умного делания" искусством, а исихастов - "художниками умного делания").

2. Безусловная ценность культуры и искусства предопределена идеей "воплощения, воплощаемости и воплощенности Абсолютного Смысла Бытия" [1].

Непреложность богословских положений христианства о безусловной ценности человеческого творчества и культуры с новой силой ставит вопрос о смирении и послушании человека-творца, вопрос, который тем не менее сделался камнем преткновения как для мыслителей новой религиозной мысли, так и для обывателей, пытающихся судить о творческом процессе извне.

Начнем с того, что сама свободная воля не есть плод нашего свободного выбора: мы не давали согласия или несогласия на принятие этого тяжелого и блаженного дара. Мы получили его как данность и приняли как послушание. То же относится и к дару творчества. Мы вольны закопать свой талант, но нам не дана власть освободиться от него. На такого же рода послушание мы обречены в причастии к падшей Адамовой природе, в наследовании генетических особенностей наших предков, в принятии того временного, географического и социального положения, в котором мы оказываемся по своему рождению. Мы не вольны в выборе замысла Творца о нашей душе, в путях Промысла о нашей жизни. Таким образом человек, коль скоро он не есть некое обособленное самодостаточное существо, так или иначе существует в системе этих "послушаний".

Это, однако, вовсе не противоречит его свободной воле. Ибо Адам и Ева были свободны не слушать лукавого райского змея, но внимать лишь словам своего Господа. Тем не менее Ева поначалу прислушалась к речам соблазнителя, а потом приняла их на веру и послушалась их. Можно сказать, что змей прельстил нашу праmaterь идеей автономной красоты и добра. И она искренне сочла ее за истину, усомнившись в своем Творце. Но и Адам, поставленный над ней Создателем, принял без тени сомнения (послушно) ее свидетельство, несмотря на то, что оно противоречило Божьему запрету.

Итак, грехопадение произошло именно "по послушанию", только не Творцу, а его врагу и ненавистнику. Падший Адам выступает как первый детерминист: вместо личного покаяния он пытается переложить вину на сам порядок творения, якобы обусловивший его грехопадение: *Жена, которую Ты мне дал, она дала мне от дерева, и я ел* (Быт. 3, 12).

После грехопадения Адам и Ева были изгнаны из рая, этого царства свободы, в "юдолю плача", в мир детерминированных причинно-следственных связей, в область "наветов вражиих", где правят законы смерти и тления. Человек, воодушевленный идеей самому быть *яко божи*, актом богопротивления и эмансипации от Господа сделался "рабом греха", открытым для всех диавольских внушений и демонических воздействий. Однако во Христе ему вновь была дана возможность осуществления своей духовной свободы: *Позн'айте истину, и истина сделает вас свободными* (Ин. 8, 32). Только пребывание со Христом может освободить человека от принудительных законов природы, изъять его из плена греха и страстей, диавольской лжи и клеветы, условностей, мнимостей, внушений, обстоятельств и демонических обстояний.

В связи с этим встает вопрос: может ли быть творцом человек, сознательно отвергающий Христа и Его свободу? Может ли преумножить таланты тот, кто восстает против Самого Источника жизни, против Самого Творца и Художника, против Подателя творческого дара? Или, иными словами, может ли быть творцом тот, кто предпочел лукавый совет змиев и сделался послушен ему? И может ли сам лукавый змей, попросту - диавол,

быть покровителем человеческого творчества? Обладает ли он сам творческой энергией и даром творчества? И, наконец, такой ли он покровитель искусств и филантроп, каким его представил М. Булгаков в образе Воланда?

Христианский взгляд дает на это однозначный ответ: диавол, как и зло, не есть субстанциальная сила. "Зло - не есть, или, вернее, оно есть лишь в тот момент, когда его совершают", - пишет Диадок Фотикийский [II]. Святитель Григорий Нисский (IV в.) подчеркивает парадоксальность того, кто подчиняется злу: он существует в несуществующем [III]. Зло в мире начинается с греха, совершенного падшим ангелом.

Примечания:

[I] *Флоренский П., свящ.* Моленные иконы преподобного Сергия // У водоразделов мысли. Т. I. Paris: YMKA-PRESS, С. 86.

[II] *Лосский В.Н.* Указ. соч. С. 251.

[III] Там же.

### **Сатана - покровитель бездарности**

Будучи благим творением Божиим и первым из ангелов, диавол сделался таковым в результате горделивого восстания на своего Господа и Творца: *А говорил в сердце своем: "взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на гор`е в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему"* (Ис. 14, 13-17). За что, как сказано, была низвержена в преисподнюю гордыня его: *под тобою подстилается червь, и черви - покров твой. Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы* (Ис. 14, 11-14).

Итак, удел сатаны - тление и разложение, царство смерти, где "подстилается червь". В горделивом стремлении быть *яко бози*, чем, собственно, он и соблазнил человека, нет никакого творческого замысла, никакой попытки сотворить нечто "еще не бывшее": это плод гордости и зависти, губящий свободу и омрачающий ум. Зависть никогда не направлена на то, чтобы уподобиться Творцу (или творцу) в самом акте творения - в благодати, премудрости, любви и свободе. Она всегда вожделеет присвоить плоды этого творения, его честь, его результаты, то есть нечто готовое. Так, Каин не имеет никакого помышления о том, чтобы стяжать кротость Авелеву, благодаря которой его дары были благоугоднее Богу, чем плоды Каиновы. И завидует он не тому творческому деланию, которое предваряло получение этих Богоугодных даров - его мучает результат: Божие предпочтение, отданное Авелю и его приношениям. Он не делает никакого усилия, никакой творческой попытки угодить Богу паче Авеля. Единственное, на что способно его уязвленное самолюбие, - это устранение соперника, разрушение, убийство.

Диавол с его демонами - не творец; он лишь завистник Бога и людей, которым дана возможность обожения. Он - имитатор, плагиатор, "обезьяна Бога", пародия на Него. Он - творческое ничто, бездарность. Его "творения" - лишь подделки, никогда не имеющие самостоятельных новых форм: формотворчество, то есть творение нового, недоступно ему. Он всегда пользуется уже готовыми формами, которые и деформирует, начиная их собственным содержанием. Деформация и есть направление его потуг. Претензия на создание реальности оборачивается у него лишь созданием видимости, которая всегда есть псевдореальность. Даже черная месса - не некий новый чин религиозного действия, а извращенная и поруганная Евхаристия.

Будучи зависимым от Творца в своем бытии, поскольку и оно создано Богом, диавол начинает ненавидеть само это бытие. Он жаждет уничтожить в нем Божественное измерение, стереть следы Творца и творения в мире, но, не имея власти уничтожить их, стремится их исказить и присвоить.

Богоборческие режимы с их разнузданной и откровенной бесовщиной неизменно пользовались готовыми, но искаженными почти до неузнаваемости формами церковной жизни. Все мы хорошо помним марксизм-ленинизм, насаждаемый в формах

государственных догматов и канонов, а также вытекающую из этого идеологическую борьбу с "еретиками", вплоть до извержения их не только из партии, но из самой жизни. Мы помним "иконостасы" членов Политбюро, "канонизированных святых" компартии, "мощи" вождей, ритуалы приема в партию, пионеры и комсомол, ритуальный "вечный огонь", зажженный для массового поклонения, ритуальный обмен кольцами в процедуре бракосочетания, заклинания, замещающие собой молитвы: "Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить" или "коммунизм неизбежен", ритуальные демонстрации на 7 ноября и 1 мая, пародирующие собой крестные ходы.

Но главное, мы помним собственное большевистское "писание" и "предание": все эти бесконечно конспектировавшиеся труды "классиков", деяния съездов и их постановления, претендующие на статус "соборных оросов". Так создавалась эклектичная, заимствованная отовсюду культура советской власти, в которой настойчиво звучала тема человеческого бессмертия, поскольку смерти как таковой в этой культуре просто не существовало: слово "смерть", как и слова "Бог" и "свобода", вычеркивались партийными цензорами. Это была пародия на тему христианского бессмертия души человека, ее воскресения во Христе. В мистике советской власти человек - советский "праведник" - "воскресал" в памяти потомков и, "воскреснув", продолжал жить в ней, пугая детишек.

Советский человек, отвергший Бога и борющийся с Ним за свою эмансипацию и свободу, понимаемую как своеволие, не только не обрел этой свободы, но почти безнадежно ее утратил, предавшись во власть "духов века сего" с их диктатурой, заветами, наказаниями и принуждениями.

Однако это не означает, что при любом богоборческом режиме, во времена потайного или явного безбожия, не было талантливых художников, творческих личностей: так же как грешный человек все еще таит в себе затемненный образ Божий, эту "потерянную драхму", секулярная культура, в своих сознательных построениях порвавшая с Церковью, а, может быть, и с христианством, все еще продолжает, порой бессознательно, в силу традиций, жить отраженным светом христианских истин и чаяний. Талант реализуется не благодаря этим трагическим разрывам и "плевелам", а вопреки им.

Так советская культура, существовавшая под бдительным взором государственной цензуры, тем не менее в своих лучших проявлениях опиралась на традиции христианской культуры, преимущественно русской. Дух Православия проникал в души советских людей через книги Пушкина, Достоевского, Лескова... Именно поэтому в истории советской культуры мы можем отыскать персонажей, так или иначе напоминающих нам то тургеневских крестьян, *хорей* и *калинычей*, то гоголевских маленьких людей, то лесковских *чудиков*...

Итак, как бы человек ни противился Божественному промыслу о себе, как бы он ни восставал против Божественных установлений и как бы ни сопротивлялся самой идее послушания Богу, он действует не в некоем идеальном свободном пространстве, которого вовсе и не существует, но в мире, обязывающем его принять то или иное бремя послушания. В качестве "авторитетных инстанций", это послушание ему дающих, выступают самые разные силы: или его собственные страсти, прихоти, капризы и фантомы, или социальные мифологемы и ритуалы, имеющие ту же иллюзорную подоплеку, а то и сами демоны, порою принимающие обличия ангела света и обольщающие человека видимым благородством некой Идеи или выступающие в своем собственном безобразном обличье.

Впрочем, лукавый может выступать и совсем в незначительном, самом бытовом и прозаическом облике. Художественное прозрение Ф. Достоевского наделяет его непримечательными чертами обывательской заурядности ("приживальщик, складного характера джентльмен, умеющий порассказать, составить партию в карты..." и т.д.) и не исключает возможности того, что он может предстать и в образе "какой-нибудь толстой семипудовой купчихи" и "всему поверить, во что она верит" [1].

Порою эти внушения могут быть взаимно противоречивы, но могут и сливаться в общем хоре, подталкивая своего "послушника" и раба к бездне.

Демоны, сколько бы ни романтизировало их образ декадентское воображение, однозначно отвратительны и антихудожественны. Отпав от Бога, они сделались тьмой. Демоны подобны своему вождю - диаволу, о котором сказано, что он - гордый, жестокий, злобный, лукавый, лживый, тщеславный. В нем соединены такие черты, которые сами по себе препятствуют какой бы то ни было творческой деятельности.

Несмотря на то, что бесам дана способность принимать на себя какой угодно образ - даже образ "ангела светла", святых и Самого Христа, он есть лишь личина, лживая маска, призванная ввести в заблуждение человека. На самом деле бесы гнусны, отвратительны, безобразны, уродливы, темны. Это открывалось и святым подвижникам, и людям грешным, и античным философам, и христианским художникам. "Бесконечны, безобразны", как сказал о них Пушкин. Это подлинное, а не мистифицированное бесовское обличье есть выражение их внутренней сущности, их затемненной, искаженной, вывороченной природы, их кривой, ушербленной, лживой личности, имя которой - бездарность.

Те из людей, которые по неведению или по обольщению выбирают себе покровителями именно эти "авторитеты", неизбежно ступают на темный путь уподобления им, безблагодатный, унылый и бесталаный. Человек, выбирающий беса в качестве духовного руководителя, делает это либо по сугубой склонности к какому-либо греху или пороку, который в "очах бесовских" не представляет собой никакой проблемы, либо по заблуждению, ибо темные силы внушают человеку мысль о своем всемогуществе, тонкости, уме и других несуществующих на самом деле достоинствах. Например, они пытаются создать иллюзию своей прозорливости и ведения сугубых тайн мира, открыть которые они и сулят внимающему им человеку. Однако они вводят его в обман, ибо им не дано знать будущее. Они могут лишь сымитировать предсказание, но оно всегда окажется шарлатанством. Кроме того, им не дано ведение тайны души человеческой: они не имеют дара прозревать ее устройство, читать ее потаенные мысли и устремления, они могут лишь сами вкладывать помыслы в человеческое сознание и извне, наблюдая за внешней реакцией на них, судить, приняты они или отвергнуты.

Человек, отвергший смирение и послушание Богу, то есть извращающий Его замысел и Его дарования, в той или иной мере уподобляется этим темным существам. Его творчество вырождается в имитацию, мистификацию, плагиат. Бывает, что несомненно талантливый человек, уклонившийся в эти темные сферы безбожия и богоборчества, возомнивший, что он сам является источником и владельцем вверенного ему для преумножения таланта; человек, надеющийся на собственные силы и верящий в неверную звезду своеволия, вдруг обнаруживает явное оскудение своего таланта, и тогда о нем говорят "исписавшийся писатель", "неудавшийся музыкант", "несостоявшийся художник" или попросту - неудачник. Ибо неудачник - это не бездарность или посредственность. Это и не человек, которому, по логике мира сего, "не везет": это человек, идущий поперек замысла Божьего о нем, сопротивляющийся воле Господней. На пути этого сопротивления, бывает, он растрчивает, как блудный сын, все свои достоинства и дарования.

Примечания:

[1] *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы. М.: Худ. лит., 1965. С. 647, 650.

### **Злаки и плевелы**

Безусловно, замысел Божий о человеке чрезвычайно высок: мир создан Богом для того, чтобы человек его совершенствовал, чтобы он изнутри познавал его, проникал в его тайну, повелевал его богатством, чтобы он был поэтом, "как бывает поэтом священник, он поэт для Бога, потому что Бог привел их (животных) к человеку, чтобы ВИДЕТЬ, как он назовет их" [1].

Порой человек перед этим замыслом напоминает тех иудеев, которые говорили Христу: *какие странные слова! кто может это слушать?* (Ин. 6, 60) и *кто же может спастись?* (Мк. 10, 26). И ужасались словам Его. Бывает, ужас охватывает человека при

виде той высочайшей участи, которую уготовил ему Творец. Однако Господь Сам свидетельствует перед человеком о том, что не оставит его Своей помощью и Своим утешением: не только *невозможное человекам возможно Богу* (Лк. 18, 27), но и *все возможно верующему* (Мк. 9, 23): *се, даю вам власть наступать на змей и скорпионов и на всю силу вражью, и ничто не повредит вам; однако ж тому не радуйтесь, что духи вам повинуются, но радуйтесь тому, что имена ваши написаны на небесах* (Лк. 10, 19-20).

Логос творчества, о котором говорили еще святые отцы, вложенный в человека и присущий ему, осуществляется на самых высотах духа, на самых глубинах смирения, научающего человека слушать волю его Творца, быть послушным Его замыслу. Это есть тот идеал, к которому стремится душа человека, но редко когда может его достичь. Предел творческих усилий человека, его кропотливой работы над своей душой, этого "умного делания", "художества", реального духовного подвига, осуществляемого с помощью Божьей - святость, обожение. Ветхозаветное и новозаветное церковное творчество дает нам образцы самой высокой поэзии, перед которой меркнет вся секулярная словесность, как даже пушкинские "Отцы пустынноики и жены непорочны" - перед великопостной молитвой преподобного Ефрема Сирина (IV в.). Его же "Пророк" - перед текстом пророка Исаяи. Да и все без исключения светские переложения классиками Евангельских текстов - перед самим Евангелием.

Язык Священного Писания и есть поэзия как таковая:

*Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я - медь звенящая или кимвал звучащий.*

*Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, - то я ничто.*

*И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы.*

*Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится,*

*не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла,*

*не радуется неправде, а сорадуется истине;*

*все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит.*

*Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится... (1 Кор. 13, 1-8).*

Может быть, именно по этой причине многие неофиты - художники, музыканты, поэты - столь остро ощущают эту неполноту и недостаточность светской культуры в сравнении с культурой церковной, что, по крайней мере, на какой-то срок полностью отворачиваются от нее. И это не только и не всегда тот соблазн опрощения [II], о котором говорит протоиерей Георгий Флоровский, списывая это на некое заблуждение, состоящее в том, что якобы лишь через опрощенчество и можно войти в Церковь (хотя порой и это заблуждение играет роль в отказе от культуры). Но чаще Церковь поражает всего человека своей нездешней Красотой, перед которой меркнет красота земная, красота секулярной культуры. Так плакал Гоголь о том, что он не видит Добра - в добре.

Прежде всего земное добро и земная красота представляются как недостаточные, несовершенные и неполноценные: человеческие, слишком человеческие... Человек же устроен так, что это "человеческое" не может его утолить вполне, и если он в качестве образца избирает "уровень человеческий": мира сего, природы и т.д., он неизбежно скатывается вниз - к скотам или демонам.

"Если человек идет прямо, его дорога крива. Человек изогнут, как лук; христианство открыло людям, как выправить эту кривизну и попасть в цель", - пишет Г. Честертон [III]. "Выправив кривизну" значит постоянно пытаться раскрыть в себе Богоподобие; не идолопоклонствовать перед секулярной культурой, но постоянно обращаться к царству

идеальных ценностей, которое есть Церковь с ее таинствами и ее культурой, обращаться в молитвенном предстоянии к Самому Господу Богу.

Вопреки утверждению Бердяева о невозможности, в строгом смысле, христианского творчества и христианской культуры, можно ведь утверждать и обратное: творчество, как и культура, по большому счету, только и может быть христианским. Христианская культура существует как идеал и может воплотиться в жизни лишь как мирская культура, пребывающая, однако, в напряженном стремлении к своему воцерковлению. Но даже среди ее сорняков могут быть истинные злаки, сберегая которые, Господь, как сказано в Евангельской притче, запретил до срока выдирать плевелы, дабы не повредились злаки:

*Царство Небесное подобно человеку, посадившему доброе семя на поле своем; когда же люди спали, пришел враг его и посеял между пшеницею плевелы и ушел; когда возшла зелень и показался плод, тогда появились и плевелы. Придя же, рабы домовладыки сказали ему: господин! не доброе ли семя сеял ты на поле твоём? откуда же на нем плевелы? Он же сказал им: враг человек (человеков. - О. Н.) сделал это. А рабы сказали ему: хочешь ли, мы пойдем, выберем их? Но он сказал: нет, - чтобы, выбирая плевелы, вы не выдергали вместе с ними пшеницы, оставьте расти вместе то и другое до жатвы; и во время жатвы я скажу жнецам: соберите прежде плевелы и свяжите их в снопы, чтобы сжечь их, а пшеницу уберите в житницу мою (Мф. 13, 24-30).*

Притча эта имеет отношение ко всем сторонам и сферам человеческой деятельности, доколе человек живет на этой земле. И христианская жизнь, и христианское творчество, и христианская культура обречены на то, что лукавый вновь и вновь засеивает их своими соблазнами, которые будут сожжены лишь когда настанет время жатвы, при кончине века сего.

Примечания:

[I] Лосский В.Н. Указ соч. С. 239.

[II] Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Paris: YMKA-PRESS, 1981. С. 504.

[III] Честертон Г.К. Вечный человек. М.: Изд. полит. л-ры, 1991. С. 23.

### Создание "новой реальности"

Существует распространенное суждение, что Церковь и творчество находятся в непримиримом противоречии по той причине, что церковная жизнь догматична и канонична, то есть якобы несвободна и регламентирована, в то время как творчество невозможно без свободы художника от каких-либо формальных обязательств: культура живет постоянным поновлением своих канонов, борьбой с автоматизмом, творческим отталкиванием от готовых форм, художественным переименованием традиции.

Действительно, культурное делание состоит в том числе и в борьбе с опошленными омертвелыми формами, со штампами и клише, со словами, слишком часто произносившимися всуе и утратившими первоначальный смысл. Ибо культура имеет непосредственное отношение к изменчивой человеческой ментальности, к определенному типу самосознания общества в ту или иную эпоху. Однако культурное делание не есть вседозволенность - здесь действует (как художественное чутье, как вкус, как чувство стиля) убеждение, весьма сходное с тем, которое было высказано Апостолом Павлом: **Все мне позволительно, но не все полезно; все мне позволительно, но ничто не должно обладать мною** (1 Кор. 6, 12). Только человек, смотрящий на культуру извне и не имеющий опыта культурного делания, может полагать, что у художника, обладающего внутренней свободой, не должно быть никаких табу. Напротив, чем одареннее художник, тем больше у него внутренних запретов, тем уже путь, по которому направлена его творческая энергия.

Однако противоречие или антагонизм между Церковью и культурой более надуманный, чем реальный. Церковные догматы и каноны, так же как общий консерватизм церковной жизни - вовсе не аналог какого-нибудь *"Art poetique"* или "Манифеста немецких

романтиков". Это не есть нечто, навязанное Церкви извне: это тот позвоночник, без которого она вырождается в мирское "собрание верующих", в клуб религиозных интересов.

Ложным является и утверждение, будто догматы сковывают человеческий дух: напротив, дух человека призван дорасти до высоты догмата, прозреть его красоту, и нет предела этому росту. Догмат незыблем - и всегда современен. Догмат метафизичен - и всегда актуален, в то время как методики по искусству и манифесты появляются как раз для того, чтобы их преодолевать, и как раз тогда, когда начинают иссыхать источники творчества: как правило, точно по "методикам" творят эпигоны. При этом "методики" меняются, а эпигоны остаются. Но художественный канон есть нечто иное: он не рождается головным дедуктивным способом, но являет себя в художественном произведении как совершенная форма и сам участвует в формировании традиции.

Священник Павел Флоренский писал, что канон никогда не был помехой художественному творчеству, что трудные канонические формы всегда были тем "оселком", на котором "ломались ничтожества" и "заострялись великие дарования". "Поднимая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма ВЫСВОБОЖДАЕТ творческую энергию художника к НОВЫМ достижениям, к творческим взлетам... требования канонической формы есть освобождение, а не стеснение" [1].

Творческим заданием художника остается постижение смысла и глубины канона (традиции): в этом его связь с историей человечества и потому - с истиной и реальностью. Художник, который полагает, что канон может ущемить его творческую оригинальность и потому, прежде чем усвоить его, пытается его сокрушить, на самом деле попадает в полную зависимость от своей разрушительной задачи и начинает паразитировать на обломках чужих форм, подменяя творчество деструктивным дискурсом.

И все же художественные каноны, в отличие от церковных, остающихся непреложными и неизменными, имеют историю своего чередования: так, классицистический канон сменяется реалистическим или романтическим, рождающийся из их недр модернизм с течением времени сам ложится в традицию и становится классикой, как это произошло с творчеством Александра Блока и Анны Ахматовой, Бориса Пастернака и Андрея Платонова.

Суть в том, что Церковь и культура относятся к разным планам человеческого бытия: Церковь хоть и пребывает в мире, но миру не принадлежит, культура же принадлежит миру и истории, вместе с которыми она и погибнет: *земля и все дела на ней сгорят...* (2 Пет. 3, 10). Хотя, как сказано, *пшеницу уберут в житницу*.

И тем не менее, и в Церкви и в христианской культуре совершается сходный процесс богоподобного человеческого творчества, цель которого - создание "новой реальности", прежде всего - в глубинах души человеческой; чаянье *нового неба и новой земли, Царства Божьего*, преображения себя и мира.

Примечания:

[1] Флоренский П., *свящ.* Указ соч. С. 236.

### **Творчество как подвиг веры**

Пушкин писал: "Цель поэзии - поэзия... Цель художества есть идеал, а не нравоучение". Идеал - это то, чего нет на свете, но что существует в идеальной реальности, онтологический образец, соответствовать которому может лишь преображенная реальность. Поэтому в творчестве особенно актуальной оказывается проблема веры. Вера же всегда находится в противоречии с данностями этого мира, с его очевидностью, наконец, с человеческим *ratio*, опирающимся на эти очевидности и держащимся за них до последнего. Мирское "в!едение" - доводы опыта, привыкшего ориентироваться среди причинно-следственных связей падшего мира и апеллировать к их логике, - сопротивляется устремлениям веры и пытается ее рационалистически разложить.

В творчестве такого рода помехой может стать чрезмерная рефлексия, убивающая непосредственный порыв к идеалу, то есть к Красоте и Истине, а также и сам



профессиональный навык, навязывающий и опережающий своим знанием о том, как именно это должно быть сделано, творческую возможность того блаженного неведения и "хождения по водам", которые доступны лишь вере.

В самом человеческом бытии существенным препятствием к благодатной жизни "по вере" служит ведение принудительных законов природы, мира, человеческих отношений, социальных "раскладов" и т.д., которыми человек опутан, как паутиной. "Человек, сомневающийся, что Бог - помощник в добром делании, боится тени своей, и во времена достатка и обилия томится голодом, и при окружающей его тишине исполняется бури" - пишет преподобный Исаак Сирин (VI в.) [I].

Размышляя о творчестве, нельзя не прийти к мысли, что оно родственно вере, которая, по слову апостола Павла, *есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом* (Евр. 11, 1). Творчество, по своей мистической сути, занято тем же самым и имеет дело с разысканием в идеальной реальности тех вещей, которые оно призвано воплотить. Здесь оно и встречается с эмпирическим, то есть не духовным, введением как со своим противником. Ибо творчество освобождает мысль от пут детерминированного мира, за который так держится это введение, будучи пределом естества, который и должен быть преодолен в творческом подвиге. Преподобный Исаак Сирин пишет: "Введение противно вере. Вера во всем (во всех своих действиях), что к ней относится, есть нарушение законов введения (не духовного)" [II] <...> "Введение есть предел естества и охраняет его во всех стезях его. А вера совершает шествие свое выше естества <...> В какой мере человек водится способами введения, в такой же мере связуется он страхом <...> А кто последует вере, тот вскоре делается свободен и самовластен, и, как сын Божий, всем пользуется со властью свободно. Возлюбивший веру сию, как Бог, распоряжается всяким тварным естеством, потому что вере дана возможность созидать новую тварь, по подобию Божию, как сказано: *восхотел, и все явится пред Тобою* (Иов. 23, 13) [III]. Нередко она может все производить и из не-сущего... У введения нет столько дерзновения, чтобы производить то, чего не дано веществом... Текущее естество воды на хребет свой не приемлет следов тела, и приближающийся к огню сожигает себя, а если у него достанет на то дерзости, то последует беда" [IV] <...> "Сии способы ведения пять тысяч лет <...> управляли миром, и человек нисколько не мог поднять главы своей от земли, и сознать силу Творца своего, пока не воссияла вера наша и не освободила нас от тьмы земного делания и суетного подчинения после тщетного парения ума <...> Нет введения, которое не было бы в скудости, как бы много ни обогатилось оно <...> Неукоризненно введение, но выше его вера... Но мы укоряем то, что оно употребляет разные способы, в которых идет оно вопреки вере, и то, что приближается оно к чинам демонским" [V] <...> "В сем-то ведении насаждено древо познания доброго и лукавого, искоряющее любовь <...> В нем надмение и гордыня, потому что всякое доброе дело присвоит себе, а не Богу приписывает <...> Вера же дела свои сменяет благодати, потому и не может превозноситься" [VI].

Примечания:

[I] *Исаак Сирин, преп.* Слова подвижнические. М.: Правило веры, 1993. С. 293.

[II] Там же. С. 118.

[III] В Синодальном переводе: *"делает, чего хочет душа Его"*. - Изд.

[IV] *Исаак Сирин, преп.* Слова подвижнические. С. 119.

[V] Там же. С. 121.

[VI] Там же. С. 126.

### **Благодать и вдохновение**

Вдохновение, по словам святителя Григория Паламы, есть одна из энергий Духа, отблеск того нетварного Света Христова, который *"просвещает всех"*: *каждого человека, грядущего в мир.*

Вдохновение есть и некий художественный телеологический импульс, побуждающий художника к творчеству.

Впрочем, необходимо сделать чрезвычайно важную оговорку: мы берем здесь тот случай, когда человек (творец, художник) испытывает на себе именно благодатные воздействия и, изумленный "избытком" сердца, принимается за свой труд. В данный момент речь идет не о некоем состоянии прелести, не о "взыгрании" демонической энергии, не о душевной истерической самостимуляции, не о чем-либо ином, что порой - и очень часто - может выдавать себя за творческое вдохновение. Для того, чтобы различать эти состояния, требуется духовный дар различения духов, хотя плоды того или иного "вдохновения" порой достаточно красноречивы.

Вот как описывает вдохновение Анна Ахматова:

Когда я ночью жду ее прихода,  
жизнь, кажется, висит на волоске.  
Что почести, что юность, что свобода  
пред милой гостьей с дудочкой в руке?  
И вот вошла. Откинув покрывало,  
внимательно взглянула на меня.  
Ей говорю: "Ты ль Данту диктовала  
Страницы Ада?" Отвечает: "Я" [1].

Вдохновение (Муза) приходит в тишине и покое (*ночью*), когда мир житейский и суетный, мир земного ведения уснул, погас, страсти улеглись, душа не блуждает по его пространствам, но пребывает наедине с собой, в себе, сосредоточенно и смиренно, с верой и упованием (*жду*). Плоть истончилась и умолкла: это состояние как бы на грани жизни и небытия. (Ср. у Пушкина: "Как труп в пустыне я лежал..." и у преподобного Исаака Сирина: "Человек, пока заключен под завесою дверей плоти, не имеет упования").

Ничто земное не может идти в сравнение с посещением благодати (вдохновения). Что почести, с их неволей, суетой и ангажементом, когда творчество бескорыстно и устремлено к Царству Божьему? Что юность, с пирушками плоти, с ее ненасытным инстинктом блудного сына, когда творчество чаёт пребывать в *доме отца*? Что земная свобода, когда творчество чаёт быть последним поденщиком у вдохновенья?

Наконец, *И вот вошла*. Упование не было тщетным. *Откинув покрывало* (обнажив черты, открывшись), *внимательно взглянула на меня* (произошла встреча воли человеческой с тем, что ей послано: синергия). Дальше - самое интересное. Поэт испытывает пришедшую - не лукавая ли самозванка, не ряженая ли авантюристка, та ли, которую здесь ожидали? *Ты ль Данту диктовала?*... (Ибо если она, то - та самая, подлинная. Которую можно слушать и слушаться... Хотя ничего себе *милая гостья* да еще и *с дудочкой в руке!*)

Здесь примечательно то, что светский поэт и православная христианка Анна Ахматова на языке Серебряного века сумела нарисовать чрезвычайно глубокую и подлинную картину человеческого творчества. Главный акцент стихотворения стоит на последнем слове *Отвечает: "Я"*. Вокруг этого "Я" оно и центруется. "Я" "музы" - это не эгоистическое (лучше сказать - натуральное) "я" Ахматовой и, естественно, не "я" Данте, который и написал *страницы Ада*. Это некая творческая энергия, реализующая идеальное "я" самой поэтессы, которое, возможно, так и осталось бы "потерянной драхмой", не будь оно взыскано зовом творчества. Таким образом, смиренное ожидание вдохновения (помощи Божьей) оборачивается для художника преображением бытия и обретением собственного идеального "я", причастного Высшей реальности.

Эта творческая энергия, перед которой художник чувствует себя смиренным послушником, порой перерастает саму его эмпирическую личность и становится для него источником познания не только мира, но и себя самого. У Марины Цветаевой была мысль о том, что бытие само "ищет уста", через которые оно готово "сказать себя миру".

Примечания:

[I] *Ахматова А. Муза // Стихи и проза. Л.: Лениздат, 1976. С. 278.*

## Логос творчества

Эти моменты творческого перерастания художником самого себя как эмпирического человека были известны Пушкину. Уж кто-кто, а Пушкин знал про поэта, что, пока его не востребует вдохновение, "среди детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он". Его известное восклицание "Ай да Пушкин, ай да сукин сын!" после написания "Бориса Годунова" вряд ли может быть интерпретировано так, как это сделал один священник, автор книги о творчестве, увидевший в этом выражение гордыни поэта. Напротив, эта "юродивая" фраза может свидетельствовать о том неподдельном удивлении художника перед тем, что у него получилось и что превысило его собственные поэтические намерения и возможности.

Это же изумление звучит и в его словах к П. Вяземскому ("Ты не представляешь, что "удрала" моя Татьяна (Ларина. - *О. Н.*) - она вышла замуж"). Впрочем, наивно было бы полагать, будто герои начинают анархично действовать, вовсе не принимая во внимание автора - напротив, все их поведение подчиняется телеологической логике художественного произведения, а именно, той форме, которая, по словам К. Леонтьева, не дает материи разбегаться и заложником которой оказывается и сам автор.

Однако форма для автора не есть данность, а есть нечто заданное - то, что должно быть актуализовано, и в то же время то, что, еще и не будучи реализованным, предъявляет автору свои жесткие требования. Здесь мы сталкиваемся с теми странными взаимоотношениями между художником и его произведением, между творцом и творением, которые никак не могли бы быть столь непредсказуемыми, имея в виду строгий и стройный замысел, если бы в самом процессе творчества не была бы задействована, помимо личности творца, еще некая иррациональная сила, свободная и могучая, дающая такую жизнь и свободу и произведению, и его персонажам, что они без воли автора могут совершать самые неожиданные вещи, даже "выходить замуж". Это и есть самый загадочный момент творчества.

"Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку, - сказал Бродский в своей Нобелевской речи.- ...Зависимость эта - абсолютная, деспотическая, но она же и раскрепощает... Поэт, повторяю, есть средство существования языка... Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, и порой оказывается очень удивлен тем, что получается лучше, чем он предполагал, часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал... Порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удается оказаться там, где до него никто не бывал, - и дальше, может быть, чем он сам бы желал" [I].

Борис Пастернак так писал об этом в письме молодому поэту Марку Ватагину: "Даже в случае совершенно бессмертных... текстов, как напр. Пушкинские, всего важнее отбор, окончательно утвердивший эту данную строчку или страницу из сотен иных, возможных. Этот отбор производит не вкус, не гений автора, а **тайная побочная, никогда вначале не известная, всегда с опозданием распознаваемая сила, видимостью безусловности скрывающаяся произвол автора**, без чего он запутался бы в безмерной свободе своих возможностей... Но во всех случаях именно этой стороной своего существования, обусловившей тексты, но не в них заключенной, разделяет автор жизнь поколения, участвует в семейной хронике века, а это самое важное его место в истории, этим именно велик он и его творчество... Вера в то, что в мире существуют стихи, что к писанию их приводят способности, и проч., и проч. - знахарство и алхимия" [II].

Пастернак настаивает на существовании осязаемого логоса творчества, некоего "онтологического синтаксиса", который имеет непосредственное отношение к бытию идеального "я" поэта и правила которого накладывают на поэта строжайшие, если не рабские, обязательства:

"Когда строку диктует чувство, / Оно на сцену шлет раба, / И здесь кончается искусство, / И дышит почва и судьба" [III].

О существовании этой "таинственной, диктующей силы" проговаривались многие художники и музыканты.

Гайдн, например, приписывал ниспосланному свыше таинственному дару создание своей знаменитой оратории "Сотворение мира". "Когда работа моя плохо продвигалась вперед, я, с четками в руках, удалялся в молельню, прочитывал "Богородицу" - и вдохновение снова возвращалось ко мне".

Данте писал: "Вдохновляемый любовью, я говорю то, что она мне подсказывает". Моцарт свидетельствовал, что музыкальные идеи являются у него невольно, подобно сновиденьям. Гофман признавался друзьям: "Я работаю, сидя за фортепьяно с закрытыми глазами, и воспроизвожу то, что подсказывает мне кто-то со стороны". Ламартин говорил: "Не я сам думаю, а мои мысли думают за меня". Тассо удивлялся тому обстоятельству, что, когда его покидало вдохновение, он сам путался в своих сочинениях, не узнавал их и был не в состоянии оценить их достоинства.

Порой "подсказка" может быть вовсе не столь ошеломительной, напротив, - она может поражать своей мизерностью и как бы случайностью: "Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда" (Анна Ахматова). Ею может стать равномерное качание люстры или упавшее яблоко, подсказавшие Галилею и Ньютону их великие открытия. Ею может быть сон, в котором Д. Менделееву приснилась его знаменитая периодическая таблица; или апельсин, при виде которого Моцарт вспомнил народную неаполитанскую песенку и тотчас написал кантату к опере "Дон Жуан" и т.д. Впрочем, подобного рода "подсказки" кроются и в складывающихся определенным образом обстоятельствах жизни, ее как бы случайностях, как бы совпадениях, помогающих человеку прочесть в них волю Божию.

Эта же "таинственная диктующая" творческая сила действует и в романах Ф.М. Достоевского, который подчас с большим интересом наблюдает за своими героями: достаточно сопоставить его наброски к романам с уже готовым текстом, практически проигнорировавшим все первоначальные авторские расчеты. Да и любой большой писатель, художник или музыкант, у которого произведения рождаются не столько в голове, сколько "на кончике пера", то есть экзистенциально, по мере работы сам проходит в творческом процессе реальный путь познания. Поэтому творчество является и одним из способов познания. Тютчевское "мысль изреченная есть ложь" относится к форме выражения некой готовой, рожденной в голове идеи. Это тоска по утраченному райскому языку, который совпадал с самой сущностью вещей. Но мысль, которая рождается экзистенциально, в живом словесном процессе, поначалу со всех сторон подбирающемся к ней и подстерегающим ее появление, до тех пор, пока она сама не выскажет себя, вряд ли может прийти в противоречие со своей "изреченностью".

Примечания:

[I] *Бродский И.* Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского. Т. I. Пушкинский фонд, СПб, 1992. С. 15, 167.

[II] *Пастернак Б.* Собр. соч. Т. V. М.: Худ. Литература, 1992. С. 543.

[III] Стихотворение Б. Пастернака "Когда б я знал, что так бывает...".

### **Проблемы автоцензуры**

Иное дело, когда замысел художника, его идея, рационализируясь (это может быть и по воле профессионального навыка, "парадигмы", то есть знания и умения "набитой руки"), начинает господствовать над вдохновением и подстраивать под себя рождающуюся реальность. Интересно, что и ум исихаста на пути очищения осознает абсолютизацию какой-либо духовной практики ("парадигмы") как род пленения, как препятствие к своей свободе и чистоте, и потому "стремится по мере осознания парадигмы "убезмолвиться" от нее, освободиться от рабской работы ее исполнения" [I].

Рационализм убивает живой творческий дух, который подчас ищет иррациональных и неожиданных для самого творца путей своего воплощения. "Вместо мудрости - опытность: пресное, неутоляющее питье" [II]. Это "пресное неутоляющее питье" житейского в`едения, руководствуясь которым творец пытается осуществить свой замысел, есть настоящая "мертвая вода" любого художества.

Однако рационализм грозит не только тем, кто набил профессиональную руку, - в дилетантском и неуклюжем творчестве он является общим местом. Почему так много истинно благочестивых, но абсолютно мертвых произведений (стихов, по преимуществу) на Евангельские темы, написанных самыми благонамеренными мирянами и даже священниками или монахами? Их отличает какой-то специфический почерк рационализма, опознаваемого в подобного рода религиозных текстах как налет протестантизма.

И действительно: протестантское словесное религиозное творчество (прежде всего - гимны, псалмы) стилистически ничем не отличается от "любительского" православного: та же намеренная добропорядочность "нейтральной", а по сути нивелированной лексики, чередующейся, впрочем с какой-то помпезной велеречивостью; те же "бесстрастные", а по сути - теплохладные интонации; та же "незатейливость", а по сути - бедность, ущербность образов; та же сентиментальная "красивость" при общей прозаичности и приземленности картины. При этом очевидно, что мы имеем дело с самыми благими авторскими намерениями и самыми искренними чувствами. Но те благие намерения, которые ими руководят, сами словно осуществляют в себе какую-то суровую цензурную правку, и на этот раз цензором оказывается авторское морализаторское "я", изгоняющее все, что кажется ему на вольных творческих путях недостаточно благонадежным и не вполне благонамеренным.

Цензура же состоит в том, чтобы все - и слова, и звуки, и интонации, и сами мысли - привести в соответствие со стандартами общепринятого и "приличного" письма и с логикой житейского в`едения. Такая "благонамеренная" цензура опирается на доминанты рассудка, который всегда пытается рационализировать "безумные" слова веры. И такого рода земное *морализированное* слово, с какой бы искренней правдивостью оно ни было произнесено, всегда оказывается чужим и ложным.

Есть и еще одна причина, по которой художественное произведение, написанное с благочестивыми целями, может не состояться. Всегда есть риск, что величайшие христианские идеи и картины могут стать "заменителями опыта и творческой интуиции... Здесь есть серьезный риск для произведения... С одной стороны, поскольку религиозные чувства - это чувства прекрасные и благородные, возможно искушение удовлетвориться выражением одних этих эмоций... С другой стороны, общность веры ставит художника в непосредственное общение с его компаньонами по вероисповеданию, и он может быть теперь искушаем соблазном заменить этим общением, которое дается ему задаром,... уникальное выражение поэтической интуиции, обеспечиваемое... искусством" [III].

Во всяком случае, именно в этой области надо искать объяснения причин, по которым Гоголю не удалась "положительная" вторая часть "Мертвых душ": благие помыслы, принявшие очертания рационалистического умысла, погубили живую художественную ткань, разрушили чудо творчества.

Примечания:

[I] *Геронимус А., прот.* Указ соч. С. 152.

[II] *Ахматова А.* Указ соч. С. 108.

[III] *Маритен Ж.* Ответственность художника // В кн.: Самосознание европейской культуры XX века. М.: Изд. полит. литературы, 1991. С. 192.

## **Творчество как чудо**

Творчество действительно есть чудо. А. Лосев рассматривает чудо как совпадение двух разных планов бытия, осуществляющееся в сфере одной и той же личности. Это есть "внутренне-засмысленный, план личностной заданности" и план временный, исторический,

план становления личности, то есть план судьбы или воли Божией: "Итак, в чуде встречаются два личностных плана: 1) личность сама по себе... личность как идея, как принцип, как смысл всего становления, как неизменное правило, по которому равняется реальное протекание, и 2) самая история этой личности, реальное ее протекание и становление, алогичное становление..." [I] Эти два плана отождествляются в некоем неделимом образе: "Личность... вдруг хотя бы на минуту выражает и выполняет свой первообраз целиком, достигает предела совпадения обоих планов, становится тем, что сразу оказывается и веществом, и идеальным первообразом. Это и есть настоящее место для чуда. Чудо - диалектический синтез двух планов личности, когда она целиком и насквозь выполняет на себе лежащее в глубине ее исторического развития задание первообраза" [II]. Попросту говоря, это есть совпадение замысла Божьего о человеке, сотворенном по подобию Божьему (модус творчества) с Промыслом Божьим, осуществляемым во времени (модус судьбы).

ТАКОЕ искусство онтологично, оно есть откровение первообраза. Оно показывает новую, до этих пор невиданную реальность. "Художник не сочиняет ИЗ СЕБЯ образа, - пишет священник Павел Флоренский, - но лишь снимает покровы с уже, и притом премирно, сущего образа: не накладывает краски на холст, а как бы расчищает посторонние налеты его, "записи" духовной реальности. И в этой своей деятельности, как открывающей вид на безусловное, он сам в своем искусстве БЕЗУСЛОВЕН: человек безусловен в своей деятельности" [III].

Собственно, для творчества нет никаких особых предписаний или правил, или рецептов, которые бы отличались хоть в чем-то от Божественного Домостроительства, от всего того, что требуется человеку для его спасения. Все Евангельские заповеди и есть "правила творчества". Все Евангельские блаженства - и есть блаженства творчества.

И если поэт - это тот, кто дает речь молчанию, то путь исихаста, восходя в безмолвие, нисходит в слове, рожденном от Духа. Везде - и в творчестве, и в мистике - закон один: "Душа восторгается из видимого и, потеряв его из виду, восхищается в область невидимого - это ДИОНИСИЧЕСКОЕ расторжение уз видимого. И, воспарив гор`е, в невидимое, она опускается снова к видимому, и тогда перед нею возникают уже символические образы мира невидимого - лики вещей, идеи: это АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ в`идение мира духовного" [IV].

Примечания:

[I] Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Полит. литература, 1991. С. 143-144.

[II] Там же. С. 146.

[III] Флоренский П., свящ. Указ соч. С. 86.

[IV] Там же. С. 205.

### **Соблазны творчества**

Несмотря на такую высоту человеческого творческого призвания, христианин чувствует великие соблазны, которые таит в себе творческий порыв; не забывает он и о том ответе, который ему придется давать на Страшном Суде "за каждое праздное слово". "Творец вложил Свой Дух в творенье, - писал В. Жуковский, - поэт, Его посланник, ищет, находит и открывает другим повсеместное присутствие Духа Божия. Таков истинный смысл его призвания, его великого дара, который в то же время есть и страшное искушение, ибо в сей силе полета высокого заключается и опасность падения глубокого".

Православный человек опасается, и не без оснований, "странных состояний", всего, превышающего "норму". Он по праву опасается всякого рода "откровений", "наитий", "вдохновений", "вид`ений", даже если они "ч`удные", а может быть именно потому, что они "ч`удные": демон может принимать обличье и "ангела светла". Безопаснее закрестить темное подполье сознания и выворочивать его лишь на исповеди. Надежнее "испытывать помыслы" или, по крайней мере, контролировать их. Ибо всегда есть великий риск соблазниться теми

мечтаниями, которые, выдавая себя за духовные образы, окружают, прельщают и смущают душу, заглядывающую в мир иной. Всегда есть опасность обмануться и обольститься, принять за истинные откровения мистификации призраков, на грани мира обступающих путника. Здесь мир пытается вернуть свое - схватить своего беглеца, поймать, запутать в своих сетях, запугать, наконец, прельстить якобы достигнутой духовной высотой, и демоны, эти духи века сего, принадлежа миру здешнему, выдают себя за образы мира горнего.

Такие тесные отношения с обманчивыми тенями чувственного мира фактически есть игра с огнем, особенно для человека, не имеющего ни достаточной духовной зрелости, ни опытного духовного руководства. Художник поэтому всегда рискует стать посмешищем демонов, которых он принимает за творческих вдохновителей, за "музу", надиктовывающую ему нечто.

Действительно, есть роковая двусмысленность в этой диктовке.

В стихотворении А. Блока "К Музе" звучит именно эта inferнальная нота:

"Есть в напевах твоих сокровенных  
Роковая о гибели весть,  
Есть проклятье обетов священных,  
Поругание счастья есть.  
И такая влекущая сила,  
Что готов я твердить за молвой,  
Будто ангелов ты низводила,  
Соблазняя своей красотой..." [I]

"Муза" Блока "смеется над верой", таит "роковую отраду" в "попираньи заветных святынь", она - "мученье и ад", ее красота - проклятье.

В связи с этим можно говорить о темных наитиях поэта, увидевшего "Христа" среди "Двенадцати".

Это свидетельствует об опасности творчества, утверждающего свою автономную самодостаточность, которую сугубо отстаивали поэты и мыслители религиозного Ренессанса.

И вовсе не случайно появление самого князя тьмы в "Поэме без героя" Анны Ахматовой, воспроизводящей атмосферу творческой жизни Серебряного века: "Хвост запряган под фалды фрака... / Я надеюсь, Владыку Мрака / Вы не смели сюда ввести?... Ибо даже с самой собою, С той, какую была когда-то / В ожерелье черных агатов / До долины Иосафата / Снова встретиться не хочу..." [II]

Но художник, доверившийся идее автономности и самодостаточности творчества и принимающий ее за выражение творческой свободы, подвергает себя риску пасть жертвой "прелести" - тяжкого духовного обольщения, чреватого психическим расстройством, как это и случилось в конце жизни с Блоком. И недаром книга Ломброзо "Гениальность и помешательство" настаивает в своих выводах на том, что грань между этими двумя состояниями чрезвычайно тонка, почти условна.

Единственное, что может уберечь художника, - это благодатная сила Божия, подаваемая в таинствах Церкви, и ревностное соблюдение себя от духов прелести, называемое трезвением.

Трезвение помогает сохранить чувство реальности, материальности и даже вещественности этого мира, ибо первое, что делают лукавые духи, это превращают материальный мир в призрачную и иллюзорную область, которую сознание может произвольно деформировать. Трезвение рассматривает реальность как необходимое иго, как точку опоры, как благой крест, несение которого формирует душу, и, наконец, как ту данность, в которой заключены для человека пути Божии, ведущие его к спасению. Священник Павел Флоренский писал: "Этот удел наш, или ДОЛЯ наша, т.е. то, что ИЗРЕЧЕНО о нас свыше, СУЖДЕНО или ПРИСУЖДЕНО... удел нашей немощи и нашего превосходства, дар богоподобного творчества, есть ВРЕМЯ - ПРОСТРАНСТВО. Оно не обольщает" [III].

Трезвение есть необходимое условие доброкачественной духовной жизни, распространяющееся и на творчество. Таким образом, для творчества не существует никаких иных сугубых законов, помимо тех, которые непреложны для церковной жизни, для спасения. В этом смысле для творчества действительны церковные догматы и каноны, имеющие непреходящий характер, в отличие от обреченных на перемены общекультурных традиционных "поэтик". И если художник в своем творчестве неизбежно освобождается и отталкивается от весьма относительных и временных теорий творчества, то пребывание внутри церковного догмата и канона имеет для него бытийственное качество, которое оберегает его от хаоса, пустоты и *тьмы внешней*, рождающей призраки безумия. Только люди, совершенно не сведущие в церковной жизни, позволяют себе высказываться о том, что церковные догматы и каноны могут стеснять человеческое творчество. Напротив, ибо ***широка заповедь Твоя зело*** (Пс. 118, 96), - свидетельствует великий пророк Давид.

Духовное трезвение связано со смирением, которое несет с собой радостное приятие всего, что посылает Господь для спасения человека, и насыщает его удивлением перед всеми делами Божьими. Удивление же и есть начало всякого творчества, тот безмолвствующий "избыток сердца", от которого "говорят уста": *Дивны дела Твои, Господи!*

И наоборот: коль скоро все лукавое, злое и демоническое лишено подлинной реальности (ибо реально только благо и все то, что причастно ему), грех - будь то гордость, уныние, гнев, сребролюбие или блуд, - искажая личность, не только не может служить выражению ее существа во вне, но и прячет это существо. Такая искаженная грехом личность, во тьме которой меркнет и сам образ Божий, редуцируется до какой-либо своей страсти или пучка своих страстей, попадает к ним в плен и становится ложной. Ложная личность окружает себя собственными призраками, впечатлениями, мнениями, мнимостями, теряя чувство реальности - и своей, и мира.

Правомочно говорить в этом случае о МАСКЕ, скрывающей или подменяющей истинное лицо, *ноумен* человека. Подлинный человек делается анонимным, а от его имени начинает выступать принятая им на себя личина. Талант же его, этот залог Богоподобия, припрятанный и глубоко зарытый под спудом неисповеданных грехов, страстей и ложных стереотипов сознания, так и остается втуне. Ложная личность (личина) делает его недоступным для Божественных благодатных энергий, путь которым перекрыт ложной установкой и солипсической замкнутостью "эго". Уделом ее становится область подмен, в которой органическая потребность в творчестве ищет механизмы компенсации в переустройстве и переиначивании уже сотворенного, чреватые его деформацией и развоплощением.

Творчество человека антиномично: с одной стороны, оно есть призвание человека в мире, с другой - оно несет с собой губительный потенциал обольщения и разрушения. Однако какое благое дело в этом падшем мире может миновать эту роковую двойственность, эту искустельную двусмысленность, находящую свое разрешение лишь в царстве "не от мира сего"?

Та же антиномичность есть и в христианской культуре, которая столь эфемерна, что погибнет вместе с этой землей и этим небом, и при этом столь насыщена благодатными энергиями, что уже в ней проступают черты преображенного мира и приоткрывается царство идеальных ценностей.

В сущности, культура есть следствие грехопадения, плач Адама по потерянному раю. Как пишет диакон Андрей Кураев, "культурой мы обволакиваем грязь, попавшую в наши души". Он же сравнивает культуру с жемчужиной: "Жемчужина возникает из грязи, из песчинки, попавшей внутрь ракушки. Моллюск, защищаясь от чужеродного предмета, ... обволакивает его слоями перламутра... То, что постороннему кажется украшением, на самом деле является признаком нарушения естественного хода органической жизни, болезнью" [IV].

Однако сам этот образ несет в себе идею преображения, которая одухотворяет всякое истинное человеческое творчество. И до тех пор, пока человек не сподобится увидеть Бога не *сквозь тусклое стекло* дольного мира, а *лицом к лицу* (1 Кор. 13, 12), человек призван



продолжать свое опасное, но и богоугодное восхождение к горным обителям, порой то обольщаясь красотой вверенного ему Божьего дара, то унывая от тяжести своего креста, то собирая со Христом, то расточая, гордясь и смиряясь, падая и покаянно восставая. На этих путях, открывающих ему всю его духовную нищету, всю его грехолюбивую натуру, всю его немощь, он познает великую Христову любовь, ощущает спасительную благодатную помощь, и сам через церковные таинства становится причастным Богу. Это соработничество человека и Его Творца, синергия, и есть, собственно, христианская жизнь. Но это также и творчество - блаженное и благое Христово иго.

Примечания:

[I] Блок А. Полн. собр. соч. Т. III. М., 1960. С. 7.

[II] Ахматова А. Указ соч. С. 439.

[III] Флоренский П., свящ. Указ соч. С. 206.

[IV] Кураев А., диакон. Школьное богословие. Фонд "Благовест". М., 1997. С. 48.

## ДАР ТВОРЧЕСТВА (вместо послесловия)

Почти два тысячелетия христиане ждут Второго Пришествия, предварять которое должно смутное антихристово время. Христиане всегда помнили предостережение Спасителя: *...берегитесь, чтобы кто не прельстил вас <...> Ибо восстанут лжехристы и лжепророки, и дадут великие знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных* (Мф. 24, 4, 24). Христиане приглядывались к знамениям времени и сличали их с приметами антихристового царства и приближающегося конца мира, которые были указаны Самим Господом. Христианство и немыслимо без этой эсхатологической ноты: *Истинно, говорю вам: не придет род сей, как все сие будет <...> О дне же том и часе никто не знает, ни Ангелы небесные, а только Отец Мой один <...> Итак бодрствуйте, потому что не знаете, в который час Господь ваш придет* (Мф. 24, 34, 36, 42).

Вовсе не удивительно, что мы и сейчас приглядываемся к новой эпохе с тяжелым недоверчивым чувством. *Ибо, когда будут говорить: "мир и безопасность", тогда внезапно постигнет их пагуба <...> и не избегнут* (1 Фес. 5, 3).

*Также услышите о войнах и о военных слухах <...> ибо восстанет народ на народ, и царство на царство; и будут глады, моры и землетрясения по местам; все же это - начало болезней <...> и вы будете ненавидимы всеми народами за имя Мое; и тогда соблазнятся многие, и друг друга будут предавать, и возненавидят друг друга; и многие лжепророки восстанут и прельстят многих; и, по причине умножения беззакония, во многих охладет любовь <...> Итак, когда увидите мерзость запустения <...> стоящую на святом месте <...>* (Мф. 24, 6-12, 15).

Кажется, что именно сейчас, как никогда ранее в истории, человек, сформированный духом времени и сам этот дух формирующий, не только беззащитен перед лжехристами, но и сам по своей свободной воле выражает полную готовность предаться в их руки и поклониться антихристу.

Не только общество формируется таким образом, чтобы принять этого таинственного "Годо", не только политика подготавливает все для его беспрепятственного восшествия, но и культура, совершая свою победоносную контрреологическую революцию, довершающую то, что не удалось революции большевистской, вылепливает сознание, в котором уже запечатлен его лукавый и безблагодатный образ.

Однако, памятуя Евангельские обетования о катастрофическом конце истории, христиане хранят в сердце слова Христа: *Итак бодрствуйте*. Бодрствовать для христианина - это и значит творить волю Божию. Это и значит собирать со Христом: *Ибо кто не собирает со Мною, тот расточает*, - собирать во Христе самого себя, собирать ближних, собирать мир. Это и значит - творить. "Своеволие же - есть начало расточающее" (Прот. Г. Флоровский).

Можно сказать, что семьдесят лет большевизма хотя и не одолели Церковь Христову, но уничтожили в России православную культуру. Только сейчас она едва-едва начинает возрождаться. Вновь возрождаются монастыри, поднимаются из руин храмы, открываются православные учебные заведения, издательства, газеты, журналы. 80-90-е годы отмечены приходом к Церкви интеллигенции, в том числе интеллигенции творческой. В связи с этим вопрос об отношении Православия и творчества, Церкви и культуры становится особенно актуальным.

Вопрос этот порой затуманивается двумя противоречивыми тенденциями. Первая состоит в непреодоленном интеллигентским сознанием культе творчества, оформленного, в частности, мыслителями и поэтами Серебряного века. Это то наследие, о котором мы говорим в главе "Интеллигенция и Церковь".

Вторую тенденцию можно было бы назвать "околоцерковным народничеством": это вера в то, что в Церковь можно прийти только через отказ от культуры и творчества, через опрощение. Как точно подметил протоиерей Георгий Флоровский, "до сих пор слишком многим некое народничество представляется необходимым стилем истового православия. "Вера угольщика" или старой нянюшки, или неграмотной богомолки принимается и выдается за самый надежный образец или мерило... Ради благочестия принято теперь говорить о вере каким-то поддельным, мнимо народным, жалостным языком. Это самый опасный вид обскурантизма, в него часто впадают кающиеся интеллигенты. Православие в таком истолковании часто обращается почти что в назидательный фольклор... И не возвращение к народу, в первобытную цельность и простоту, скорее строгий аскетический искус есть единственный путь подлинного воцерковления...И не возвращение к родному примитиву, скорее выход в историю, присвоение вселенских и кафолических преданий..." [1].

Действительно, мы сталкиваемся и поныне с этими двумя мифами: один уверяет нас в том, что творчество спасительно само по себе, другой - обнаруживает в творчестве только искушение, нечистоту, грех, избежать который можно лишь отказавшись от всякого творчества. Стойкие приверженцы обскурантистского взгляда невольно впадают в манихейство. Не то чтобы творчество было вовсе свободно от греха, но оно не свободно именно в той мере, в какой не свободно от него любое человеческое бытие, любое человеческое проявление: будь то любовь, молитва и даже самопожертвование - плевелы, засеянные лукавым, возросли повсюду, а безгрешен лишь один Господь.

Очевидно и то, что страх перед культурой и творчеством имеет свои основания: "творческие" люди обнаруживают себя как горделивые, страстные и приверженные грехам. Но, во-первых, вовсе не факт, что именно творчество делает их таковыми. Во-вторых, творческая энергия иссякает именно в грешном человеке, и мы нередко оказываемся свидетелями утраты человеком своего таланта. В-третьих, большой вопрос, не являются ли сами обскуранты, отказавшиеся и от культуры, и от личного подвига творчества, не менее горделивыми, страстными и приверженными грехам? Известно, что предмет гордости вовсе не обуславливается своей ценностью: гордиться можно и своим невежеством, и своей глупостью, и даже своим грехом.

Дар творчества дан нам изначально, преумножение его вписано в сам замысел Божий о человеке, но дело самого человека, каким образом этим даром распоряжаться. Притча о зарытом таланте не позволяет от него отказаться даже из самых благих побуждений: "от греха подальше".

Дар творчества есть именно дар - то, что не добыто, не оплачено и не нажито человеком. Полнота этого осознания явлена в совершенном смирении человека - в святости. Путь принятия и преумножения дара лежит через Церковь. Пределы этого дара безграничны: *ибо не мерою дает Бог Духа* (Ин. 3, 34). Благословение Иисуса Христа, отвергающего уста гугнивому, раскрывающего очи слепорожденному, поднимающего с постели расслабленного, воскрешающего мертвого и преумножающего хлеба так, *что ели, насытились, и еще осталось*, дает не мерою, но столько, сколько сам человек может принять и вместить.

Единственное, что необходимо человеку, принявшему дар, для его преумножения - это смирение. Смирение - это и есть человеческое позволение Господу (Логосу, Слову) войти и *вечерять* с ним. Послушание - это и есть согласие человека на то, чтобы *приготовить место* Господу. *Сын Человеческий не знает, где преклонить Ему главу*, потому что в мире почти нет смиренных и послушных друзей Его. В своем высшем проявлении творчество и есть пребывание со Христом: преображение и обожение человека.

Так что греховно не само по себе творчество, но грешен сам человек, который грешит, узурпирует Божий дар и закрывает перед его Подателем дверь.

Тот же, кто чаёт Его и, наконец, чувствует Его присутствие у себя, уже не думает о том, греховно ли *омыть Ему ноги и отереть их волосами своими*, греховно ли подать Ему пить или есть - ликуя, он моет, и вытирает, и подает... И знает, что сам он - человек грешный. Так же ликует и тот, кто творит во имя творения, во имя Творца.

И лишь потом мы возьмем и оценим плоды этих трудов. Мы увидим, быть может, их несовершенство: здесь - ослабло вдохновенье и художник попытался подменить его рациональным умыслом, а здесь - поддался непреображенной страсти, тут - слукавил, там - ему изменил вкус... Но Господь даже ангелам своим запретил выдирать плевелы до Судного Дня...

Культура свидетельствует о духовном состоянии человеческого сознания и породившего ее общества. Анализируя основные тенденции новой культуры, сознательно или неосознанно предавшей себя в распоряжение *духам века сего*, православное сознание принимает ее именно как свидетельство трагического разрыва современного человека с Творцом и Спасителем мира. Трезвое понимание эпохи, в которую мы живем, может предостеречь от некоторых тонких и завуалированных соблазнов, которыми переполнена современная жизнь, и хотя бы отчасти отразить ее агрессивные посягательства на душу каждого человека. В этой ситуации становится особенно актуальным православное культурное делание, возрождающее православную культуру, цель которой - преобразование человеческой души и мира.

***Ей, гряди, Господи Иисусе!*** (Откр. 22, 20)

Культура есть самосознание человечества в его истории, и отвергающие культуру отвергают и историю, в которой совершилось Боговоплощение. Отвержение истории всегда чревато сектантством и ересью. Поэтому культуру нельзя отвергать - в ней надо жить и преобразовать ее изнутри. Постмодернизм как общекультурное течение получил такое распространение еще и потому, что православная культура пока слишком слаба. Ее нельзя пересадить из прошлого, ее можно возделывать лишь в настоящем. К ней нельзя прикасаться брезгливыми обскурантскими руками - она требует любви к творчеству, подвига жизни, мысли и чувства.

И православному человеку нечего бояться творчества: если оно еще возможно в мире, то именно в православной душе. Мы видим, как иссякает талант в современной боготорческой культуре, как старательно и тщетно его пытаются имитировать, какими жалкими выглядят эти потуги, затеи, "придумки".

В православной культуре есть все. В ней есть даже свои "перформансы" и "инсталляции", до которых никогда не додуматься нынешним постмодернистам: как уже было сказано, лукавый не может ничего творить, он может лишь компилировать, копировать, пародировать то, что было создано Творцом или с Его помощью.

Сами того не ведая, постмодернисты стали эпигонами православных Христа ради юродивых, которые сделали себя *безумны Христа ради* (1 Кор. 4, 10), ибо *мудрость мира сего есть безумие пред Богом* (1 Кор. 3, 19). Ради Христа они ломали фарисейские и законнические стереотипы, чтобы на их обломках засияла неотмирная правда Божия. Они опрокидывали автоматизм будничной жизни, чтобы в мире явился свет Преображения. Они вторгались в представления об обыденности церковной жизни, напоминая о том, что Церковь есть Невеста Христова. Они не разрушали реальность, но являли в ней свидетельства Царства не от мира сего.

Оптинский старец Нектарий порой встречал посетителей, играя тряпичными куколками. Преосвященный Феофан Калужский был настолько искушен поведением старца, что посчитал его ненормальным: когда он пришел к Нектарию, тот не обращал на него внимания и занимался своими куколками: одну совал в тюрьму, другую бил, третью наказывал. Лишь потом, при большевиках, когда Владыка попал в тюрьму, где его истязали мучители, он понял пророчество отца Нектария.

Рассказывают про него, что он насобиравал разного хлама - камешков, стеклышек, глины и все это показывал проходящим к нему со словами: "Это мой музей". Был у этого старца и электрический фонарик, завернутый в красную бумагу. Он прятал его под рясу, ходил по комнате и время от времени сверкал им: "Это я кусочек молнии с неба схватил и под рясу спрятал". "Да это же не молния, это просто фонарь", - восклицали паломники, удивленные его экстравагантным поведением. "А, догадались!" - радовался он. Много было у него чудачеств, как сказали бы постмодернисты, "перформансов", которые потом оказывались символическими пророчествами, притчами [II].

Юродивый преподобный Симеон (память 21 июля) за несколько дней до великого землетрясения в Антиохии бегал по городу и ударял плетеным ремнем по каменным столбам, приговаривая: "Господь повелел тебе стоять крепко". Именно эти столбы и уцелели во время землетрясения. Как только люди начинали почитать его за святого, он тотчас совершал нечто такое, что должно было служить доказательством его безумия. Иногда он ходил хромя, иногда - подскакивая, иногда ползал по земле, колотя ногами. А то вдруг сплетал венок из маслины и трав и, возложив на голову, ходил по городу, помахивая ветвью. То его можно было видеть сидящим на плечах блудницы, причем вторая блудница была его при этом ремнем, то - таскающим за собой по городу привязанного за ногу дохлого пса. То - вбежав на амвон, он швырял в женщин орехи, то, сняв с себя одежду и намотав ее себе на голову, вбегал в женскую баню. Известен случай, когда юродивый исцелил человека с бельмом на глазу, помазав его горчицей и приказав умыться уксусом с чесноком. Исцеление он сопровождал словами: "Не воруй же коз у соседа".

Блаженный Николай Саллос Псковский (память 28 февраля) появился перед Иваном Грозным, прыгая на "оседланной" палочке и приговаривая: "Иванушка, Иванушка, покушай хлеба-соли, а не человеческой крови". А потом предложил ему кусок кровавого мяса. "Я христианин и в пост мяса не ем", - возмутился царь. "А кровь христианскую пьешь?" - спросил юродивый.

Один из монастырских иноков сказал в шутку блаженному Исаакию Печерскому (память 14 февраля): "Исаакий! Вот сидит ворон, иди и поймай его". Поклонившись до земли, Исаакий подошел, взял ворона и принес его в поварню к инокам.

Преподобный Иоанн Колов (память 9 ноября) получил от преподобного Пимена Великого послушание ежедневно поливать совершенно сухое дерево. Через три года оно покрылось зеленью и расцвело.

Преподобный Виссарион Чудотворец (память 6 июня), которого неминуемо должна была застигнуть темнота на пути к старцу, останавливал солнце словами: "Молю Тебя, Господи, да стоит солнце, пока я приду к рабу Твоему".

Юродивые св. Николай Кочанов (память 27 июля) и св. Феодор (29 января) Новгородские постоянно устраивали драки друг с другом, один подстерегал другого на Волховском мосту и, когда кому-нибудь из них приходилось переходить через мост, то другой не допускал его на свою сторону и гнал. Раз блаженный Николай, увидев блаженного Феодора "на своей территории", погнался за ним. Блаженный Федор пробежал несколько улиц, пересек огорода и оказался возле самого Волхова, по которому и кинулся "яко по суху". Блаженный Николай бросился тем же манером за ним, прихватив при этом с огорода кочан капусты. Так он и гнал по водам блаженного Феодора до середины реки и в конце концов запустил кочаном в своего противника.

Василий Блаженный (память 2 августа) был приглашен Иваном Грозным в день его тезоименитства. Подняв кубок с питьем, он трижды выплеснул его содержимое за окно, чем вызвал ужасный гнев царя. Видя это, он сказал: "Царь, не гневайся, ибо изливанием этого

питья я погасил огонь, которым в этот час был объят весь Новгород, и потушил пожар". Грозный узнал, что действительно именно в этот час пожар был потушен. Не раз жители Москвы видели, что Василий, проходя по улицам, то целовал углы одних домов, то в углы других бросал камни. Когда же спрашивали его проходящие мимо, он отвечал, что целует углы тех домов, в которых плачут ангелы от творящихся там беззаконий, и бросает камни в углы тех домов, откуда праведной жизнью горожан изгонялись бесы и повисали на углах, где блаженный и добывал их камнями.

Блаженный Прокопий, Вятский чудотворец (память 21 декабря), когда духовник попросил его помолиться о своей жене, страждущей "зубной болезнью", вырвал свой собственный зуб и, протянув духовнику, сказал: "Возьми". Зубы у жены священника тут же перестали болеть.

Юродивые всегда были великими постниками (даже если ели на глазах у всех в Великий пост мясо), молитвенниками (даже если бесчинно вели себя в церкви), прозорливцами и чудотворцами (даже если казались вовсе безумными). Их поведение - *не от мира сего* - смещало привычную реальность и преображало ее: пожары утихали, ураганы проходили мимо, укрощались штормы, солнце останавливалось в небесах, слетались ласточки (как к Андрею юродивому), воскресали мертвые, исцелялись больные, разбойники и блудницы становились праведниками и исповедниками Христа.

Их, выражаясь языком постмодернизма, "перформированная" (преображенная) реальность оказывалась Богопричастной: в ней совершалось чудо. В ней, в конце концов, оживала и становилась действенной и "вера угольщика", и "старой нянюшки", и "неграмотной богомолки", и лукавого книжника, и ученого фарисея: всех достигал этот свет преображения, - то единственное "измененное освещение", при котором лишь и возможны и жизнь, и любовь, и творчество.

А главное - юродивые принимали на себя подвиг быть безумными в мире сем по великому смирению, не только для того, чтобы скрыть свою святость, чтобы избежать человеческих похвал и человеческого поклонения, но и для того, чтобы сделаться гонимыми, презренными и отверженными, - такими, каким был в глазах мира Христос во время Своей земной жизни. То ничтожество, в которое они облачаются Христа ради, призвано упразднить в них всякую самость, дабы явилась через него слава Божия.

Устроители же постмодернистских перформансов, напротив, стремятся к тому, чтобы быть замеченными и отмеченными. Движущей силой здесь становится самовластный горделивый умысел переиначить спонтанный ход мира, изменить искусственным образом органическую ткань жизни, исковеркать мир Божий. В отличие от юродивого ничтожества, пытающегося убедить окружающих в своей духовной нищете, постмодернистский умысел претендует на обладание неким самостоятельным содержанием, которым можно жить. Однако разворачивающий прихотливую упаковку перформанса рискует не найти в ней ничего, кроме ее самой. В конечном счете перформанс оказывается лишь средством самоутверждения его устроителей.

Итак, некоторые зрелищные, игровые и поведенческие компоненты юродства отдаленно напоминают постмодернистские шоу. Однако "лицедейство" юродивых имеет целью славу Божию, в то время как постмодернистские манипуляции лежат исключительно в сфере интересов человеческого "я", разорвавшего свои связи с Творцом и Спасителем мира. Царство *не от мира сего*, которое проповедуют юродивые, и мир постмодернистских симулякров вряд ли могут соприкоснуться.

Мир симулякров и есть, по сути, *геенна огненная* - место, где нет Бога, где реальность и смысл, явление и сущность, означаемое и означающее разошлись навеки. Там *плач, и стон, и скрежет зубов*.

Православная культура, от которой мы были оторваны семидесятилетним вавилонским пленом, жива и как никогда актуальна. Православное самосознание и творчество, породившие ее, до сих пор не выпускают нас из своего поля. Во всяком случае, мы до сих пор узнаем в "новых людях" все тех же старых знакомых.

Постмодернисты с их симулякрами - ба, да это ж любезный Чичиков при всех его мертвых душах "на вывод", со всей их "виртуальностью"! Гениальный Гоголь прозрел "бойкую необгонимую тройку", везущую этого родителя виртуальной реальности - да так, что шарахаются народы: "не молния ли это, сброшенная с неба?" и "что значит это наводящее ужас движение?"...

Да тут, впрочем, все: Хлестаков, Ноздрев с перформансами, капитан Лебядкин с виршами, Смердяковы, Плюшкины, Собакевичи, Верховенские, господа Голядкины... Все эти двойники, перевертыши, големы... Нос майора Ковалева - "перемещенный предмет" *par excellence!*

Русская классика, выношенная в лоне Православия, еще раз - образно - свидетельствует о том, что разрыв человека с Первоисточником его бытия ведет к вырождению и смерти. Тревожное ощущение (и самоощущение) постмодернизма, что культура исчерпала себя и дальнейшее творение ее невозможно, есть следствие духовного оскудения человека, уповающего на свою самодостаточность. Разрыв культуры с Церковью оборачивается ущербностью, упадком и в конечном счете - смертью культуры.

В свете христианской эсхатологии нет места для исторического оптимизма: ***нынешние небеса и земля, содержимые тем же Словом, сберегаются огню на день суда <...> небеса с шумом прейдут, стихии же, разгоревшись, разрушатся, земля и все дела на ней сгорят.*** (2 Пет. 3, 7, 10). Вопрос о культуре упирается в конечные судьбы мира и требует своего разрешения *перед лицом огня*. Это не значит, однако, что все сгорит, но что все будет подвергнуто огненному испытанию: ***Строит ли кто на этом основании*** (Иисусе Христе. - *О. Н.) из золота, серебра, драгоценных камней, дерева, сена, соломы, - каждого дело обнаружится; ибо день покажет, потому что в огне открывается, и огонь испытает дело каждого, каково оно есть. У кого дело, которое он строил, устоит, тот получит награду. А у кого дело сгорит, тот получит урон; впрочем, сам спасется, но так, как бы из огня* (1 Кор. 3, 12-15).

Строительство это и надо понимать как раскрытие всех творческих способностей человека, "преумножение талантов", которые будут взысканы с человека. Те дела, которые в огне устоят, ожидает преображение, ибо ***мы, по обетованию Его, ожидаем нового неба и новой земли, на которых обитает правда*** (2 Пет. 3, 13). Конечно, это не значит, что в будущем веке сохранятся все человеческие шедевры и вообще то, что мы в мире сем называем культурой, но в каждом творчестве есть нечто, содержащее в себе семя вечности, "логос", роднящий его с Логосом. И эти энергии Духа, коснувшиеся когда-либо души человеческой, не могут исчезнуть бесследно. Вдохновение же, выражаясь языком святителя Григория Паламы, и есть одна из энергий Духа.

И здесь снимаются противоречия Церкви и культуры, Православия и творчества. Культура - не абсолютная ценность, и все же она есть свидетельство человечества об идеальной реальности. Идолопоклонство в отношении ее столь же утопично, сколь и ее полнейшее отвержение. Творчество есть призвание и послушание человека, осуществляемое на путях исполнения воли Божьей. Воля Божья состоит в том, чтобы *взыскать и спасти погибшее*, преобразить и обожить его. Творческая идея не может осуществляться автономно от идеи спасения, так же как спасение невозможно при *зарытых талантах*. Путь же спасения лежит через Христову Церковь.

Православная культура есть пока лишь замысел, идеал. Как таковой, он, возможно, неосуществим. Но в стремлении к нему собирается творческая энергия, формируется личность, испытывается любовь и вера. Ибо даже неосуществимость этого идеала рождает дивные вещи, бесценный жемчуг:

По небу полуночи ангел летел  
И тихую песню он пел.  
И месяц, и звезды, и тучи толпой  
Внимали той песне святой.

Он пел о блаженстве безгрешных духов  
Под кущами райских садов,  
О Боге великом он пел, и хвала  
Его непритворна была.

Он душу младую в объятиях нес  
Для мира печали и слез,  
И звук его песни в душе молодой  
Остался - без слов, но живой.  
И долго на свете томилась она,  
Желанием чудным полна,  
И звуков небес заменить не могли  
Ей скучные песни земли [III].

Примечания:

[I] *Флоровский Г., прот.* Пути русского богословия. Paris: YMKA-PRESS, 1981. С. 504.

[II] *Концевич И.М.* Оптиная Пустынь и ее время. Jordanville: Holy Trinity Monastery, 1970.  
С. 482-483, 493.

[III] *Лермонтов М.Ю.* Ангел.