

# Г Р А Н И

ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА, НАУКИ  
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

---

Год XLII

№ 143

1987

---

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

### ПРОЗА И ПОЭЗИЯ

Ирина РАТУШИНСКАЯ. Из новой книги. <i>Стихи</i>	5
Памяти Владимира К о р м е р а	10
Владимир КОРМЕР. Я — математик. <i>Глава из романа</i>	13
Даниил АНДРЕЕВ. Из "Избранного". <i>Стихи</i>	42
Вячеслав СОРОКИН. Любимый человек. <i>Рассказы</i>	55
Ю. КУБЛАНОВСКИЙ. От истоков до устья... <i>Стихи</i>	76

### ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Мария ШНЕЕРСОН. Главы, напечатанные петитом	86
Валентина СИНКЕВИЧ. Творческое одиночество Марины Цветаевой	109

### ДНЕВНИКИ. ВОСПОМИНАНИЯ. ДОКУМЕНТЫ

Марк ПОПОВСКИЙ. Мария Степановна	117
----------------------------------	-----

### ПУБЛИЦИСТИКА

Д. ПОСПЕЛОВСКИЙ. Размышления над книгой	167
---	-----

### ИСТОРИЯ

Николай РОСС. Врангель и кронштадтцы	192
--------------------------------------	-----

## ФИЛОСОФИЯ. РЕЛИГИЯ. КУЛЬТУРА

Прот. К. ФОТИЕВ. "Дионис и прадионисийство" в свете новейших изысканий	220
Григорий АРХАНГЕЛЬСКИЙ. О простоте и сложности русской поэзии	237
П. КРАТОВ. О роли художника в персоналистической картине мира	251

## КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Михаил ХЕЙФЕЦ. Как воспитывают коммунистов	276
Наталья МАЛАХОВСКАЯ. Бочка меду и ложка дегтя	282
КОРОТКО ОБ АВТОРАХ	293
КНИГИ НА ОТЗЫВ	296

## СПЕЦИАЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Февраль — Март 1917 года	297
П. Н. МИЛЮКОВ. Пять дней революции	299
Ген. А. И. ДЕНИКИН. Революция в Петрограде. Революция и армия	322

## О простоте и сложности русской поэзии

1

Меня долго пугала легкость и произвольность столкновения предметов изображения в стихе, ответственность, которую берет на себя поэт, случая разноплановые реалии. Так, вероятно, ужасается химик, впервые осознавший, что может разъять все. А вдруг сведенные мной предметы не соединимы по природе своей? Со временем пришла мысль: сочетаемо все. В каждом явлении существует зазор, за который может зацепиться следующее звено. Во всем есть общее зерно, заложенное Создателем.

Задача поэта — найти это зерно, дать истинное имя реалии. Миссия поэзии, ее специфическая (никому и ничему более не доступная) часть в работе по созданию вневременного духовного бытия — творение словесной модели объединения нашего разобщенного мира.

\*

Поэт дает метафизические имена явлениям эмпирического мира. Точное поэтическое слово — путь

---

Рукопись получена из Самиздата.

к имени, этап творчества. Имя — всегда слово, но слово далеко не всегда — имя.

Попробую условно расчленить творческий процесс. Первая задача поэта — найти для обозначения реалии точное, только ей принадлежащее слово. Это — поэтическая техника. Называние — предтворчество, хотя это уже искусство. Назвать вещь точно способен лишь художник, но творец не может ограничиться одним названием.

На этом этапе происходит убийство действительности (хотя оно не реализуется ни в одной временной точке). Бытие предстает верным, но мертвым словом. Вот здесь-то и возникают толки об аморализме поэта: "Поэт — самый страшный из палачей живого" (Мариенгоф). Здесь расходятся пути творчества и модернизма. Для модернизма это высшая точка. Пути дальше нет. Только одна возможность — совершенствовать, истончать, рафинировать слово. А собственно творчество еще и не начиналось.

В поэтическом контексте слова очищаются от повседневной шелухи, сталкиваются и скрещиваются друг с другом. Столкновения эти рвут старые мирские "материальные" смыслы слов. Рождается слово поэтическое. Оно-то и дает умерщвленному бытию крылья Феникса, возрождает мир из пепла слова, вдыхает то, что дано поэту от Бога. Идет перелив дыхания, *слияние материи и духа — именование*.

Мир воскресает, но уже не тот, что существует вне творчества. Он обрел свое единственное имя.

Модернист пишет стихотворение, творец — создает частицу гармонического бытия.

Зачем нужен отрыв привычного названия от предмета? Ведь явлениям когда-то уже были даны имена. Почему они не удовлетворяют поэта? Психологи языка достаточно точно выяснили механизм первоначального именованя: предметы назывались по какому-то одному, самому очевидному признаку. В слове "корова" отразилось только понятие "рогатая". Остальные признаки отпали. Таким образом, в названии не объята вся сущность предмета, нарушена его цельность: "...мы знаем некоторые его (предмета) признаки; по сим признакам мы даем ему имя, или, лучше сказать, тем или другим словом мы выражаем лишь те или другие свойства предмета, его части, но не весь предмет... Следственно, наш язык неполон и неверен, и мы обманываем самих себя, когда предмету даем имя, — его имя нам неизвестно" (кн. В. Ф. Одоевский "Психологические заметки").

Нарушая связь между предметом и его привычным названием, поэт в новом имени воплощает целостность предмета, очищает слово от самодовления одного признака. В имени проявляется метафизическая сущность реалий.

Поэтому слова в стихе имеют частично или совсем иные значения, чем те, которые мы знали ранее. Реалия, как щенок, должна привыкнуть к новому имени и откликаться на него.

Расшатывание старых связей, столкновение р а з н ы х слов для рождения одного имени и объясняет то, что имя состоит, как правило, из нескольких слов. Имя живет. Это истинно названная частица сущего. Атомы ее — слова. Имя может быть целым стихотворением, если весь стих назвал

одну частицу мира (это самое частое и естественное явление). Может быть одной строкой — *"Печаль моя жирна"* — тогда в стихе несколько названных реалий, несколько имен. Может быть группой стихов — некоторые циклы, поэмы. В частном случае имя бывает одним словом. Об этом ниже.

\*

Хочу сделать вывод, не имеющий прямого отношения к теме эссе, но прямо вытекающий из предшествующих рассуждений. Речь пойдет об иерархии искусств.

В живописи действительность умерщвляется. Сколько бы мы ни говорили: "Он как живой на холсте", — это метафора. Он — мертвый. Воскрешение, если и происходит, то не в самом произведении, а в сознании воспринимающего. Поэтому изобразительное искусство самое модернистское в ряду других. Дух присутствует лишь в момент восприятия художником мира и во время отлития его в форму. Духовно не само произведение, духовны человеческие акты творения и восприятия.

На следующей ступени духовности стоит поэзия. Действительность умерщвляется в точном слове и воскресает в имени. Отличие поэзии от живописи в том, что мир оживает не в восприятии, а в самом произведении.

Наиболее духовное искусство — музыка. Мир ни на минуту не предстает мертвым, он сразу становится духовной гармонией.

Думаю, однако, что поэзия есть самое Х р и с т о в о е искусство. Духовное бытие поэзии не есть данность. Поэзия проходит через заклятие в слове, через распятие. Белый лист, на котором на-

писано слово — Голгофа. Поэт распинает себя и реальность земную на кресте слова и воскресаёт и воскрешает в имени.

## 2

Марина Цветаева сказала, что существует только один Поэт, а все мы — поэты — лишь разные его стихотворения.

Каждый поэт называет свою, лишь ему доступную частицу мира, но все мы участники общего дела именованья. Мы не плотничья артель, которой дано задание построить дом. Проименовать в с ё — не может быть целью поэзии. Эстетически самоценен каждый воскрешенный уголок мира — творчество каждого поэта. Восхищайтесь поэтами! Но не забывайте, что в этическом смысле мы — один поэт. Только совокупность проименованных реалий, совокупность творчеств всех поэтов явится частью свершения, которое сделает человека достойным Бога, достойным иного, истинного бытия.

\*

XVIII век в России — мука слова, предслово. Вся могучая плеяда поэтов XVIII века училась говорить. Не было слов. Нечем было называть. Поэзия была не сложна, но косноязычна.

В заслугу Пушкину ставят то, что он первый в стихах заговорил по-русски. Это не заслуга Пушкина, а дар, преподнесенный ему поэтами XVIII века. Он не мог не заговорить, ему дали слова. Заслуга Пушкина в том, что он — первый именователь. Даже у Батюшкова слова еще прогибаются под тяжестью имен. Батюшков — первый испыта-

тель русского слова на поэтическую прочность. И вот пришел Пушкин. Он пришел в тот момент, когда русская поэзия, достигнув годовалого возраста, захотела сказать: "мама". И сказала африканскими губами Пушкина. Ребенок спрашивал: "А это — что?" — и сам себе отвечал.

Гениальность Пушкина не только в том, что он начал называть — он сумел проименовать колоссальную часть видимого, внешнего слоя бытия (зримыми, конечно, могут быть и внутренние чувства человека). Пушкин именовал все, что видно невооруженным, но широкооткрытым глазом. Поэтому, и только поэтому, Пушкин прост.

\*

Существует ложное и вредное мнение, что поэты различаются по тому, как они говорят. "Говори о том же, что и N., но по-своему, и ты — поэт". Но поэзия — путь к существованию истинному, к истине. А двух истин не бывает. Если двое говорят разное о том же, то один из них лжет. А если двое по-разному высказывают одну и ту же истину, то один из них в поэзии не обязателен. По-разному говорят все люди, поэты тут не представляют ничего исключительного. Поэты различаются по тому, что и о чем они говорят.

Другое дело, что бытие многослойно — реалии и предметы представлены в нем на разных уровнях. На этих разных уровнях можно о них и говорить.

"Что" и "как" — еще одна черта между творчеством и модернизмом. Художник — что создает, модернист — как, каким способом вызывает суждение читателя.

Модернизм единожды появился в России — в футуризме. И сразу жертвой простенького проти-



вопоставления "что — как" пал гениальный русский писатель — Владимир Маяковский.

Помните? — Споры с Бурлюком. — Первый стих. — "Вы гениальный поэт"! — Стихи, стихи.

О чем шли споры? О жизни? О творчестве? Нет, конечно, — о том, как писать, как удивить, как заставить обратить внимание. Умный и расчетливый Бурлюк хладнокровно создавал поэта по всем правилам модернизма. Маяковский родился из приема, из установки на прием. Установка дана Маяковскому Бурлюком, но талант необузданный — Богом.

Талант единственно и неизбежно вдыхает воздух культуры, родившей его. А тут — Илью Муромца начинают итальянским словесам обучать. Он и рад — все лучше, чем на печи сидеть, да вот с плечами беда: во фрак не влезают, трещит фрачок-то. Неужто так всю жизнь в дырявом и ходить?

Раньше духовную христианскую основу поэт русский получал как нечто естественное, с молоком матери впитывал. Матерью Маяковского-поэта была установка на технический прием. Дух при сем не присутствовал. Но уже на следующий день предъявил свои права.

Здесь истоки трагедии Маяковского. Талант, конечно, никаким фраком не прикроешь, но человеку-то каково с дырами! Именно от этого — трагический, надорванный звук его лиры.

В 10-ые годы обстановка была такова, что с трудом можно было лишь отстоять и сохранить уже выношенные идеалы. Вновь же приобрести, различить их во всеобщей сумятице надтреснутого времени — почти невозможно. Ситуация менялась так стремительно, что пришедшим в поэзию даже на год-два раньше Маяковского в духовном смысле было значительно легче.

Драматична тема Бога у Маяковского. Религиозное чувство требовало удовлетворения и не получало его. Не получило и тогда, когда место Бога заняла революция. В поэме "Владимир Ильич Ленин" гротескно преломляется библейский канон: 1-я часть (до Ульянова) — "Ветхий Завет"; 2-я часть (Ульянов, вера в "революции и сына и отца") — "Новый Завет"; 3-я часть ("Стала величайшим коммунистом организатором даже сама Ильичева смерть") — "Деяния". Но боги оказались идолами. Ввести поэту этическую вакцину они не могли, так как сами — глубоко антидуховны и аморальны.

Этим (да еще мертворожденным имажинизмом) кончилось вторжение модернизма в русскую поэзию.

\*

Бытие для поэзии подобно многокожурной луковице. Пушкинианцы использовали (суть проименовали) самую верхнюю кожуру. Но использовали ее почти полностью. И уже Лермонтов взялся за следующую.

Правда, все происходило не так уж синхронно. Вместе с Лермонтовым и позже него работал Фет — Брут пушкинской плеяды. Улыбаясь пушкинской улыбкой, он иногда тупил глаза и украдкой косился куда-то. Это "куда-то" — уже иной слой, иная кожурка.

Особняком стоит одинокий, никем не услышанный, Тютчев. Будущее в прошлом. Он, за неинтересностью для себя, отвернул целую стопку луковичных чешуек и остановился только, когда слезу прошибло. Если Фет — поздний пушкинианец, то Тютчев — ранний символист. Не потому, что "сим-

волист”, а потому, что работал в том же слое. Никто до Тютчева так глубоко не заглядывал в глаза бытию. Достаточно сравнить глубину ”протокола” Баратынского и Тютчева: ”дистанция огромного размера”.

Дело не в том, что Тютчев лучше Баратынского или Пушкина. Просто он не мог заниматься тем, что уже выполнили Пушкин и Баратынский. Лучше тот поэт, чей поэтический мир точнее в приближении к истине — вот критерий. Проникновение же в более глубинный слой бытия — не столько заслуга, сколько исторический соленный дар поэту. Тютчеву выпало терновое счастье родиться после Пушкина, а Блоку — после Тютчева.

\*

Но Тютчева не слышали. Вернее, не видели, уж больно глубоко был. Тем временем, на пушкинском столе, да и на соседних, уже не осталось ни крошки. Это и был кризис русской поэзии второй половины XIX века. (Сходное явление можно наблюдать и в середине века двадцатого.)

Так подошла русская поэзия к XX веку. К именованию принципиально нового глубинного слоя. Тютчева не слышали. Только самостоятельно повторив его путь, спустившись в подземелье, обнаружили там тютчевский флаг.

Я говорил, что и Лермонтов, по сравнению с Пушкиным, исследовал иной слой, следующий. Но эти два явления преемственны, во втором содержатся элементы первого. К началу XX века количество (пройденных уровней) перешло в качество. Поэзия ”серебряного века” качественно отличается от ”золотой” лиры. Поэты ”декадан-

са” начали разрабатывать внутренний слой — именованное *реалий изнутри*.

\*

Поэзии чужда инерция. По инерции работают лишь третьеразрядные стихотворцы. Но инерция восприятия соприродна читателю. К XX веку пути писателя и читателя разошлись. Вернее, они были розны всегда, но к этому времени различия вышли на свет. Пушкинская плеяда именовала зримый пласт бытия. Видимый каждому. Этим она задала инерцию читателю. *Он временное принял за вечное*. И обманулся, сделав вывод, что поэзия всегда должна быть похожа на то, что читатель видит каждый день. И даже превратил это в критерий: чем больше похожа, тем лучше. На пушкинском этапе такое заблуждение читателя даже помогало задаче поэта. Читатель находил в стихе мир, похожий на реальный, но очищенный от случайности, от скверны, от временной примеси — мир надбытийный. Лучшие из читателей, отождествляя эти два мира, переносили на свою "мирскую" жизнь черты духовного бытия, *вводили имя в самое жизнь*.

Но, выполняя эту важную миссию, поэзия приоткрыла свою ахиллесову пята — возможность и удобность воспринимать стихотворение в бытийственном, "идеологическом" плане. Первыми это заметили политиканы и заметали поэтов стрелами: "Поэзия должна влиять! воспитывать! учить! внушать благородное!" (то есть, то, что им, политиканам, в данный момент выгоднее считать благородным). Чем же сие кончилось? Два-три истинные поэта поддались агитации и пали поэтическими жертвами. В целом поэзия вроде бы и прислушивалась к голосам, орущим вокруг, но врожденная

интуиция не давала ей сбиться с дороги. Она шла вглубь по пути именованья.

\*

В XX веке поэзия стала называть очень глубинный слой бытия, то, что простым глазом не видно, то, о чем читатель никогда не слышал, никогда не знал. И больной, зараженный читатель обвинил поэзию во лживости, а когда сам стал понемногу прозревать и выздоравливать — в сложности. В XIX веке образованный читатель сетовал на отсутствие хороших поэтов, в XX веке поэт закричал: "Читателя! Советчика! Врача!.."

\*

Итак, поэзия проста или сложна в зависимости от того, более или менее глубинный пласт сущего она именует: "...много метафор и у людей, желающих выразить мысль новую, девственную; чем глубже... эта мысль, тем труднее ее выразить... недостаточен язык обыкновенный" (кн. В. Ф. Одоевский).

Как только открывался принципиально иной по глубине пласт, для его "освоения" требовалось сразу много поэтов. Создалась возможность проименовать видимую реальность — появились пушкинианцы. Все они просты для восприятия. Достигли внутреннего пласта мироздания — пришла плеяда "серебряного века". Все эти поэты по-своему сложны. А читатели и критики все кричали о гениальной пушкинской простоте, о том, что их ничему не учат...

Из-за этого расхождения поэтов и читателей, на глазах у изумленной публики, потеряли было само понятие о том, что есть поэзия. Поэтам-пуш-

кинианцам вполне хватало интуитивного осязания критерия. Уже в конце XIX века столкновение писателей и читателей потребовало от пиитов высказаться по этому поводу. И тут обнаружилось, что сами творцы не могут внятно сказать, что такое поэзия. Начались поиски утраченного имени. Шла выработка поэтического самосознания. Мучительные странствия и находки всех привели к тому, что явился поэт, *создавший* общую модель поэзии, ее выжимку: Велемир Хлебников.

\*

У Хлебникова два лица. Во-первых, он оригинальный лирический поэт, именовавший особую область сущего, и потому может сравниваться с другими стихотворцами. Во-вторых, он теоретик в поэзии. И тут некого поставить с ним рядом. Я буду преимущественно говорить о втором его лице.

Говоря упрощенно, Хлебников сделал следующее. *Копнув пласты бытия до основания*, он обнаружил слой, который уже ничего общего не имеет с тем, что мы видим на поверхности. Да и слов для именования этого слоя не находилось. (Вот переключка с XVIII веком.) Но именовать мир — необузданная физическая страсть Хлебникова: "Я истекаю степью и именем". Хлебников стал искать и изготавливать слова для обозначения нового слоя. Он стер иллюзию, созданную во времена Пушкина. Ставить во главу угла сопоставление поэзии с видимой реальностью после Хлебникова стало невозможно:

Волхоба волхобного вира.

Звеноба немобного яра.

Ты все удалила, ты все умилила.

О, тайная сила!  
О, кровная мара!

Следующая ступень хлебниковской системы. После Пушкина говорили: поэзия — только это. Хлебников доказал: поэзия — и то и это. Когда он называл явления других, более внешних (чем найденная им) оболочек, то именовал их "классически":

И только шум ночной осоки,  
И только дрожь речного злака,  
И кто-то бледный и высокий  
Стоит с дубравой одинаков.

Если все поэты горизонтальны — каждый работает в своем слое, то Хлебников — вертикален: он пронизал *много* слоев. Как теоретик, Хлебников прошел пути *нескольких* поэтов. Он именовал и проименовал по-разному сразу несколько пластов бытия. Этим удалось доказать, что поэзия не локальна, не ограничивается каким-нибудь одним участком — она охватывает все бытие. Единственной *постоянной* величиной, а значит и определяющей чертой поэзии во всей многоплановости сущего является *именование*. Опыт Хлебникова показал, как меняется лик стиха в зависимости от глубины слоя, который он именуется. Вот почему творчество Хлебникова есть модель, квинтэссенция поэзии.

Так открылся секрет простоты и сложности.

Только одну ошибку допустил Хлебников в своей системе. Чувствуя огромный запас сил и движимый благородным поэтическим тщеславием, он задумал еще один опыт — создать имя из одного слова. И создал. Так появились "смехачи" и "сне-

жоги". Но обнаружилась обратная сторона медали. Вместо того, чтобы сказать: имя может быть одним словом, — он в запале сказал: имя есть одно слово. И в обобщенную конструкцию закрался частный случай, примешался индивидуальный привкус. Собачьим чутьем уловил обыватель эту слабину. Придумали "заумное словотворчество", Хлебникова представили заговаривающимся одиночкой, и пошло... Не заметили, что Хлебников не просто изобрел "заумь", а скрестил "заумное" слово с "классическим" сопоставил разные слои. А это ведь и составляет суть системы Хлебникова.

В разглагольствованиях о "заумной" поэзии просмотрели тот факт, что *поэзия проименовала самое себя в ряду прочих явлений.*

\*

Итак, поэзия становится сложна для восприятия, когда именуется более глубокий и, тем самым, более сложный пласт мироздания. Глубина не дается наитием. Приходится пробираться, буквально проламываться сквозь предшествующие пласты. Это "проламывание" в форме некоторого косноязычия сказывается в раннем творчестве любого поэта. Видимая простота в позднем творчестве не есть приход от дурного к хорошему, а лишь окончательное достижение поэтом своего объекта именованья. Ранний период может не уступать "поздней простоте" ни поэтически, ни, тем более, этически: это и есть те крестные муки, через которые проходит истинный поэт.





## О роли художника в персоналистической картине мира

Задача данной работы — попытаться построить общую теорию прекрасного на основе одного из вариантов персонализма. Введением к этому служит разбор статьи Григория Архангельского "О простоте и сложности российской поэзии". Мне казалось логичным начать с этого разбора, так как статья всем своим содержанием требует такого перехода. С опыта художника работу естественно было начать, а философским построением завершить. Соответственно этому работа разбивается на две части.

### 1

Автор статьи "О простоте и сложности российской поэзии" высказывает важные теоретические положения со страстностью человека, утверждающегося в непосредственно ощущаемой им истине. Поэтому его статью можно принять за теоретическую, претендующую на высказывание суждений о вещах, как они существуют сами по себе. Но это — не теоретическая статья. Еще более ошибочным было бы рассматривать работу как субъектив-

---

Рукопись получена из Самиздата.

ное (и задуманное как субъективное) восприятие вещей. Это — описание той части объективного бытия, которая входит в субъективный мир автора и рассматривается им в целях занятия должной творческой позиции. Этот жанр автор обозначает как род эссе. Стало быть, суждения автора претендуют на объективную истину, они — о реалиях, но реалиях особого рода — аспектных. Об этом необходимо помнить, иначе мы будем несправедливы к автору.

\*

Автор считает, что дело поэта в мире — именование вещей, выявление их сущности, наделение вещей истиной бытия. Но бытие — многослойно (к этой идее тяготеют многие современные философские направления; например, неотомизм, философия Николая Гартмана, который является и автором "Эстетики"). Поэты дают наименования слоям бытия, залегающим на разной глубине, причем, чем глубже именуемый слой, тем более имманентно соединяется истина слова с вещью, тем более художник становится продолжающим дело творения. Поверхностные слои бытия предстают непосредственно нашим органам чувств, художник лишь очищает от случайности восприятия доступный всем нам мир. Но чем далее он уходит в глубь бытия, чем более он становится художником как таковым (то есть ясновидцем и именователем глубин), тем далее он уходит от читателя с его обычным утилитарным восприятием и становится ему непонятен. Отсюда и вывод. Путь в глубину именуемого бытия — это путь:

1. в направлении логики искусства;
2. в направлении от простоты к сложности;
3. в направлении от широкого читателя к узкому

кругу знатоков. Профессиональный читатель — это тот, кто не может, а стало быть и не хочет быть творцом, а потому живет утилитарной, обездушенной жизнью.

Автор утверждает аристократизм, ясновиденье, высокую миссию искусства по наделению существующего бытийностью. Он отвергает критерий простоты, подносимый нам нередко как достоинство всякого совершенного искусства, и рассматривает простоту как свойство (и весьма сомнительное) искусства, именующего верхние слои бытия.

Это — основная мысль, и я думаю, что ее можно принять. Пусть не говорят, что этого мало. Это — очень много, поскольку речь идет о мысли-принципе и одновременно — мысли-образе, определяющих позицию автора и обладающих имманентной способностью к расширению в плодотворную систему.

Очень ценным представляется мне и отношение автора к проблеме взаимосвязи этики и эстетики. Непосредственно он ее не ставит, но очень удачно намечает вехи будущего расширения этого вопроса:

1. Искусство безусловно суверенно, нет ничего, что могло бы диктовать ему законы извне.

2. Вместе с тем искусство имеет высокое, высочайшее назначение, поэтому оно насквозь этично, не подчиняясь этике.

Хочу отметить, что миссия искусства неразрывно связана у автора с проблемой бытия и истины в их единстве. Это — так же, по-моему, имеет очень плодотворную динамику.

Противоречив, но, пожалуй, плодотворно противоречив, подход автора к проблеме влияния на искусство того, что не есть искусство (в широком

смысле "среды"). Он и признает его, поскольку это позволяет наполнить деятельность художника дыханием эпохи. Но вместе с тем автор и отвергает такое влияние, поскольку настаивает на определяющем влиянии внутренних законов искусства.

Чрезвычайно интересным представляется определение автором модернизма, рассмотрение национальных особенностей русского модернизма, которым он считает футуризм (соответствующий, таким образом, западному декадентству). Наконец (хотя это и не исчерпывающий перечень) очень важны наблюдения над значением необычности слова как орудия наименования.

\*

Мысль автора выглядела бы ярче, если бы он снабдил ее некоторыми дополнительными пояснениями, сводящими до минимума возможность ложных толкований.

а) Он говорит об онтологической простоте и сложности, и в этом, действительно, суть дела. Но кроме того, есть еще простота, определяемая, во-первых, экономией средств, адекватностью формы и мгновенностью восприятия, во-вторых, — привычкой читающего к стилю, приемам выражения, технике. Здесь — простота явление положительное, но это понятие уже совсем иного плана. Следовало пояснить эти различия.

б) Свои понятия автор раскрывает как бы исторически. Он говорит о Пушкине, Тютчеве, Маяковском, Хлебникове. Поэтому можно подумать, что он претендует на всеобъемлющую оценку их как онтологически существовавших творцов. А следовало бы сделать существенные и необходимые оговорки. Первая: он рассматривает их творчество

с откровенно субъективных позиций, а также оценивает ту его грань, которая входит в творческое хозяйство автора. Для его общей позиции правильность или неправильность оценки конкретных поэтов имеет мало значения. Вторая: оценке подвергается творчество этих поэтов, поскольку оно — этап развития одного синтетического русского поэта, именующего вещи. Автор берет этих поэтов как атомы русской поэзии. Но сверх того они еще и поэты сами по себе и навсегда. Этого автор не касается, по крайней мере, не должен касаться. Недосказанность такого рода иногда вовлекает его в срывы.

\*

Но в эссе есть и моменты, вызывающие у меня недоумение (я беру слово в первоначальном значении и не вкладываю в него тенденции отрицания).

а) Автор выступает в качестве некоего поэтического Гегеля. У него поэзия закономерно, детерминированно развивается, проходя через личности поэтов, как этапы. Я бы назвал это глубоко ошибочным, если бы автор не был — несомненно и бесспорно — персоналистом, который воспринимает творчество поэтов как глубоко индивидуальное и неповторимое. Я уже указывал, что эссе предполагает два аспекта оценки. Это — ясно. Но как они соотносятся, и в чем вечная роль великих, непреходимость их слова — вот это не ясно. А это необходимо прояснить.

б) Автор очень остроумно определяет модернизм (пожалуй, лучше бы — декадентство). Но ведь не менее важно выяснить, что такое "зло" в поэзии. Разве модернизм не служит дьяволу, заслоняя путь к священному наименованию? Но если модер-

низм и есть зло, то что же тогда иное "зло", более тонкое и страшное — зло Бодлера, Ницше, Леверкюна? Наименование не от Бога? Но значит существует имя от дьявола, которое и истинно (иначе это не было бы наименованием) и ложно? Какие открываются здесь пути! Важно было бы, чтобы автор их продумал и поделился с нами своими мыслями.

в) Автор пишет о творчестве и не касается вопроса о красивом, о прекрасном. Но разве не художник по преимуществу творец прекрасного? Допустим, что это и не так. Но тогда об этом следовало сказать. Эссе не выглядит от отсутствия этой проблемы ущербным. Отчасти и хорошо, что понятие прекрасного было в нем по существу обойдено. Но вследствие этого работа нуждается в продолжении.

\*

Мне кажется, что предполагаемая метафизическая система автора недостаточно персоналистична. Роль художника не соотносится с развитием личного начала в бытии. Он как бы "приставлен" именовать вещи. Но что будет, когда вещи обретут наименования? Что тогда станет с художником? Что тогда станет с миром? Можно ли считать, что существует статистическая, неподвижная истина и неподвижные вещи, имеющие отделенное от них единое имя? Я думаю, нет. Истинное творчество не в том, чтобы *наделить*, но в том, чтобы *создать* само имя своим бытием (или, вернее, первое и состоит во втором). Автор цитирует Бердяева, но сам, пожалуй, ближе в этом к Соловьеву (что, естественно, ничуть его не компрометирует).

Кроме того, я полагаю, что творчество более

широкое понятие, чем искусство. Искусство с его наименованием само в целом лишь этап творчества. Искусство выявляет свою противоречивость и уступает место еще более высокой деятельности по преобразованию самого бытия.

Я хочу кое-что добавить к вопросу о глубине именуемых слов. Мне кажется, глубина слоя — понятие, определяемое несколькими параметрами, а не одним. Можно по одному параметру уйти вглубь, а по другому, наоборот, — обмельть. Автор описывает движение в русской поэзии по одному параметру — параметру логики развития наименования. Но есть и еще параметр, зависящий от того, что у вещи много граней, подлежащих именованию. Художник видит в эмпирической вещи сущность, которую она реализует. Но будущность мира еще не определена, не детерминирована. Еще не решилось, в чем художественная сущность вещи. Художник может занять различные позиции по отношению к вещи, он может видеть ее от Бога, от праха, от дьявола. Пушкин более видел вещи от Бога, чем Маяковский, о котором сам автор говорит как о модернисте. С Маяковским душно и плоско, а он именовал вещи на более высоком этапе развития логики именованья. И Серебряный век русской поэзии. Нет, это не ошибка, что он не золотой. В нем, действительно, меньше поэтичности. Бердяев правильно заметил, что это был по существу "анти-поэтический век".

Мне кажется, что у именованья три параметра:

1. Логика искусства — ее прекрасно показал автор.

2. Позиция художника по отношению к божественному познанию вещей.

3. Степень персонализации художника.

Поэтому в целом поэзия движется назад, будучи падшей дочерью падшего мира, несмотря на то,

что накоплено объективно много. Цель в том, чтобы осуществить потенции. Мы можем больше, чем классики, но сделали меньше. Автор как бы не замечает, что поэзия немодернистская также не избежала тонкого модернистского яда.

## 2

Бытие, в котором мы действуем, — это вторичное бытие, которое держится силами бытия первичного. Первичное бытие — едино, неделимо. Но вторичное бытие, чтобы осуществить свое назначение — стать из образа первичного бытия его подобием — должно стать и плюралистическим — союзом личностей. Вокруг этого персоналистического бытия организуется неперсонализованное, но союзное ему бытие. Прогресс бытия — в его персонализации. Бытие персонализируется, преодолевая антагонистическое начало, которое направлено к уничтожению сущего, к совершению акта, обратного творению. Превращение бытия в бытие персонализованное, или, что то же, создание чего-то из ничего, и есть творчество. В какой-то мере творчеству причастна каждая личность самим характером своего существования.

Наш мир еще творится, "дотваривается", потому, что личность не может быть создана без участия самой этой личности. Есть нечто, что в некоторых отношениях находится за пределами любого могущества, не умаляя его. Никто не может сделать за меня то, что должен сделать я. Я не могу персонализироваться внешними только усилиями.

Личность начинает выделяться из целого и должное бытие раздваивается. В принципе, личность — бытийнее внеличного бытия космоса. Но выделившееся личное начало одновременно и бытийнее



безличного качественно, и менее реально, менее воплощено. Душа лишь частично воплощена в теле. Сознательное оторвано от бессознательного. Личность старается обрести полное бытие, персонализовав его. Здесь проявляется диалектика: чем больше отрыв личности от общебытия, тем больше у нее потребность и возможность воплотить его. Художник предельно оторван от первобытия.

Итак, художник — тот, кто является представителем всего человечества и принимает на себя крест отрыва и воплощения. Вот откуда его наибольшая бытийность и, вместе, почти призрачность. Происходит столкновение личности и хаотического бытия.

### 3

Каждый художник, органически ощущающий свое призвание, видит свою задачу в "наименовании" вещей; мир, по выражению Пруста, существует для того, чтобы быть описанным. Разумеется, это наименование вещей не есть составление их списка, инвентаризация изолированных единиц. Художественное наименование — это объединение вещей с той неповторимой индивидуальной позиции, которую по отношению к ним занимает художник. Происходит выяснение отношений художника и вещей. А это значит, что не только вещи раскрывают себя в имени, но и художник. Поэтому в процессе наименования вещей происходит персонализация художника, что выявляет неразрывную связь персонализации и творчества.

Художник редко обладает нужной теоретической подготовкой, ясным самопознанием и волей к отвлеченной истине, чтобы составить себе правильное

представление об отношении художественного творчества к принципам должного. Оно, как правило, дается или величайшим творцам, которые больше, чем художники, или, напротив, тем, кто страдает недостатком непосредственной творческой силы и пытается возместить этот недостаток через рассудочные схемы. Но всякий художник (не всякий, разумеется, кто "занимается" искусством) чувствует, что он может и должен защищать свое видение мира и свою творческую свободу от всего, что им не имманентно, от всякого внешнего, даже этического, давления. Отсюда то явление, которое может показаться парадоксальным: неустойчивые, распушенные и даже прямо аморальные в жизни художники, создающие в своем творчестве уродливые и безнравственные образы, нередко служат своему искусству как подвижники, сжигают на его алтаре все свои силы и даже жизнь. И с высоты этой своей жертвенности они смотрят на нравственных как люди, не изменяющие свободе своего творчества авторов — с чувством не только художественного, но и *нравственного* превосходства. И мы чувствуем, что они имеют на это право, хотя и одностороннее, потому что они верны долгу художника, который заключается в том, что в процессе творчества этика требует от художника, чтобы он руководился не ее законами, а законами художественного творчества. Разумеется, это вовсе не означает, что *этика* оказывается безразличной к *этической стороне* произведения, что там, где действуют эстетические законы, там этические отменяются. Происходит совсем другое. Художник творит только в свободе. Характер этого творчества и продукт его может быть нравственным или безнравственным (такая возможность возникает при всяком акте свободы), но иначе творчество невоз-

можно. И этика как бы отпускает художника в область, где ее контроль уже невозможен. А это означает, что для исполнения этических норм в данном случае необходимы действия (творческие акты), которые этими нормами не могут контролироваться и потому отвержение такого контроля этими нормами не только допускается, но даже требуется. Следовательно, в данном случае этика, с одной стороны, утверждает и санкционирует эстетические независимые нормы, а с другой стороны, между нормами этики и эстетики могут и даже неизбежно возникают расхождения.

Все подлежит именованию, поэтому все может быть объектом художественного изображения, даже самые отвратительные и безнравственные вещи. (Разумеется, если это не делается с заданными антиморальными целями, потому что это означало бы также отклонение от творческой свободы и потому в силу сейчас же вступал бы нравственный суд.)

Вещи не демонстрируют, а скрывают себя. Творчество оказывается борьбой с этой скрытостью вещей, проникновением в вещи, срыванием с них масок. Мир должен быть описан, а поэтому — разоблачен. При этом приходится преодолевать сопротивление вещей и сопротивление антиличного в себе. Это преодоление и является причиной мук и счастья творчества. Разоблачение вещей, достигнутое в творческом акте, может оказаться мимолетным, ибо увиденные имена снова уходят в небытие, вещи опять надевают свою маску, и преходящее времени торжествует над художником. Поэтому он чувствует потребность закрепить имя разоблаченной вещи в продукте творчества — прежде всего для себя, а потом и для других. (Я оставляю в стороне авторское тщеславие, которое является со-

путствующим этому стремлению, но не его причиной, параллельным использованием.) Закрепление означает фиксацию победы над маской вещи и над временем. Вещь как бы изымается из времени как замаскированное и переносится в вечность как разоблаченное. Эта связь выражается в наименовании, которое Пруст (понимавший задачу художника как описание мира) дал своему роману — "В поисках утраченного времени".

Таким образом, художник, описывая вещи, двигается в глубину их, то есть в направлении истины вещей, *которая есть согласие вещи с ней самой* (как сказал Гегель, и в чем можно с ним согласиться, *если не принимать его представления, в чем эта самая вещь заключается*). Здесь придется связать разбираемый вопрос с обрисованной уже персоналистической картиной мира. Поскольку она трудно усваивается непривычным сознанием, то подойдем к ней посредством сопоставления ее с двумя другими точками зрения, которые (условно, по одной характерной черте) обозначим как "натурализм" и "гегельянство".

Согласно первой, в мире объективно не существует ни разума, ни смысла. Они субъективный образ того, что ни разум, ни смысл, — а мертвая, пространственно-временная закономерность. Мир лежит в пространстве и времени и связан механической или статистической детерминированностью (потому что противопоставление статистических законов детерминизма происходит в рамках последнего). Такая точка зрения в настоящее время оказывается единственно возможной для большинства людей, поскольку они более не вмещают понятия смысла и свободы в себе. С этой позиции непонятно и как вещь может быть в согласии сама с собой, так как вещь есть то, что есть,

и раздваивается, иметь что-то за собой она не может.

С точки зрения "гегельянства" в основе бытия лежит разумное, духовное начало, которое постепенно осуществляется в мире, внедряя в него смысл. Так что существуют вещи *эмпирические и вещи, воплощающие в них, идеальные. Согласно их между собой и есть истина, которая воплощается неизбежно.*

С позиций персонализма и то и другое едины в отрицании свободы и творчества, поскольку в них понятие смысла или открыто отсутствует или присутствует в форме закона, так что фактически отсутствует также. Действительный смысл вещей — это их способность включаться в персонализированное бытие, *которая может и не реализоваться.* Истиной вещи оказывается не то, чем она является (эмпирическая природа) и не то, чем она будет являться (ибо это не предрешено), а то, чем она *должна являться.* Поэтому художник видит истину постольку, поскольку принимает ее и приобщается к ней в своем свободном выборе. Художник может, таким образом, занимать различную позицию по отношению к истине вещей, именуя и соединяя их по различной степени обнаружения их *идеальной природы в эмпирической.* При этом необходимо отметить, что в какой-то мере эмпирическая природа вещи уже сейчас содержит идеальную, иначе вещи не могли бы существовать.

Поэтому даже эмпирическое наименование вещей является первым шагом к выявлению в них идеального образа. Ощущение идеальных потенций творчества и составляет ту его сторону, которая заставляет нас видеть в нем нечто высокое и значительное.

При именовании эмпирических вещей художник

в своем творчестве связан с прекрасным только потенциально, через логику творческого углубления в вещи. На этом этапе он непосредственно выявляется лишь в одной вещи — в своем мастерстве наименования. При этом возникает противоречие между слепотой художника в отношении прекрасного в вещах, как бы отказом его видеть — и утверждением прекрасного в образе своего мастерства. Этот разрыв может быть примирен психологически, но это ложное и потому временное примирение. В дальнейшем художника ждет либо трагедия, либо упадок творческой силы, либо движение в направлении истины вещей для обретения прекрасного.

#### 4

Что такое "прекрасное" (если взять этот термин в значении высокой степени "красивого")? Попытаемся выяснить это путем постепенного раскрытия непосредственно присущего нам представления. Возьмем сначала для рассмотрения какое-нибудь сочетание красок и линий, не обладающее изобразительным содержанием. Оно будет представляться красивым лишь при том непременно условии, если все его линии и краски будут находиться в определенном отношении и составлять замкнутую в себе целостность, в которой каждый элемент отражается в другом. Эта целостность стоит выше расчета, так как расчет предполагает движение от одной части к другой, то есть разновременное существование частей. Поэтому при расчете ранее возникшая часть не может учесть позже возникшую, а это необходимо в прекрасной целостности, так как здесь все части зависят друг от друга и

должны возникнуть (разумеется, в воображении художника, а не материально) — одновременно, в обоюдной поддержке. Поэтому творчество и связывается с вдохновением, стоящим выше расчета, сверхрассудочным.

Кроме того, прекрасное предполагает творца, так что оно может не иметь никакого изобразительного содержания, но имеет эстетическое содержание. Если рассматриваемое нами сочетание будет нами восприниматься как составившееся случайно, то в тот момент, когда мы будем созерцать в нем эту случайность, мы воспримем его не как нечто прекрасное, а как бы копию прекрасного, поскольку за ним не стоит *цель*.

Поскольку все части прекрасного взаимосвязаны, то ничего, из относящегося к чему-либо прекрасному, не может оставаться вне его. Поэтому оно образует как бы маленький космос, имеющий центр бытия в себе самом.

До сих пор мы имели дело с неизобразительным сочетанием красок и линий. Такое сочетание как бы полностью эмансипировалось от всего остального, но именно в силу отсутствия с ним всяких связей, ничего не отрицало за своими пределами. Оно как бы оказывалось бесконечным (как бесконечная линия окружности) в конечном, но ограниченном бесконечным, не имеющим выхода в бесконечность высшего порядка. Это — красота безделушки, совершенная в своей законченности, но мелкая.

Красота изобразительного искусства представляется более значительной, так как в качестве своей составляющей включает наименование вещи, имеющее отношение к смыслу и, таким образом, соединяющее произведение с тем, что находится

за его пределами. Это видно хотя бы из того, что для ощущения красоты безделушки нам не нужно ничего *знать*, а для ощущения красоты живописи необходимо знать нечто о ее содержании, хотя бы мы и преследовали при этом чисто эстетические цели. Если, например, я не знаком с греческой мифологией, то я не смогу получить полного эстетического впечатления от картины на ее сюжет. Конечно, я могу воспринять ее колорит, ритм, но без учитываемого ими содержания картина не будет замкнута на себя и не составит художественного целого\*. Составляющая содержания имеет два аспекта: одним она полностью включается в художественную целостность, другим выходит за его пределы, и художественный космос вступает в отношения с окружающим. Это выявляет, что прекрасное содержит в себе потенцию зла, поскольку отвергает окружающее, с которым вошло в связь, своей космической замкнутостью, игнорированием его существования. Например, красивое лицо несет своей красотой отпечаток гордыни и унижающего превосходства. Оно с трудом воспринимает и отпечаток доброты (и даже интеллигентности), но если воспринимает, то становится этическим, так как в своем добровольном отказе от даров проявляет *братство к окружающему*.

Красота изобразительного искусства глубже красоты безделушки (хотя ей и несравненно труднее быть совершенной). Оставаясь замкнутым миром,

---

\* Если я могу, в ряде случаев, составить представление о содержании из самой картины, то лишь потому, что *нечто* о предметах, на ней изображенных, я (как и всякий) все же знаю. Если же я не имею понятия о плодах и сосудах, то содержащий их натюрморт превратится в сочетание пятен и из него выпадет *художественная часть*.



она в то же время начинает втягивать в свою орбиту нечто, стоящее за своими пределами, преобразовать мир.

Еще глубже прекрасное в музыке, которая, вопреки распространенному представлению, является наиболее изобразительным искусством, поскольку дает образ самого космоса\* (почему программная музыка и представляется чем-то снижающим идею музыки до уровня обычных изобразительных искусств). Это позволяет отвести музыке первое место в иерархии искусств (конечно, речь идет об идее *вида* искусства, а не о конкретных художественных произведениях). Однако, высшее из искусств — музыка — и в большей мере, чем все прочие, выявляет и принципиальную ограниченность возможностей искусства вообще, как мы увидим в дальнейшем.

\*

До сих пор мы разбирали прекрасное в искусстве. Теперь перейдем к прекрасному в природе. И прежде всего: можно ли вообще говорить о прекрасном в природе в том смысле как оно существует в искусстве?

Допустим, перед нами красивый пейзаж или животное. Мы говорим в этом случае о *красивой вещи*, то есть о чем-то, имеющем бытие в себе, а не о красивом сочетании красок, для которого вещь служит только материальным условием, как полотно для картины или инструмент для

---

\* Поэтому музыка и составляет в области искусства эквивалент философии в области познания. По нашему мнению, вершиной человеческой деятельности является литература, которая может быть и искусством и философией одновременно.

музыкального произведения. Но является ли это бытие вещи такой же составляющей прекрасного, как в искусстве? Разумеется, идеал вещи является такой составляющей (как если бы эта вещь была нарисована), но бытие вещи — *не является*. Поэтому мы имеем дело как бы с иллюзией, от которой невозможно отстраниться, так как мы рассматриваем прекрасное как прекрасную вещь, в то время как фактически это впечатление происходит от ее "поверхности", поскольку причины красоты или совсем не зависят от характера бытия вещи или же зависят опосредствованно. Таким образом, в природе не существует прекрасного в том смысле как в искусстве. И природа, и искусство имеют свое преимущество и свою ущербность. В этом плане вспомним старинное сравнение яблока нарисованного и яблока действительного; нелепость использования этого сравнения не должна закрывать его поучительности. Согласно рассуждению утилитаристов, введших этот пример в оборот, яблоко действительное совершеннее потому, что оно может быть съедено, а яблоко нарисованное, будучи *яблоком*, в пищу употреблено быть не может. Анекдотическая глупость этого рассуждения — в подразумеваемом как несомненное, что нарисованное яблоко имеет то же назначение — употребляться в пищу. В этом смысле оно оказывается не просто ниже действительного, но совсем никуда не годно. Но ведь нельзя не признать, что невозможность съесть нарисованное яблоко демонстрирует призрачность его существования, то, что (употребляя очень неточные, но дающие в данном случае нужное представление термины) его содержание не выходит за пределы его формы. В то же время эта призрачность, отсутствие содержания за пределами формы и делает для него возмож-

ным *быть красивым*. Вещи имеют бытие в себе, но в силу этого не прекрасны. Произведения искусства прекрасны (конечно, лишь некоторые из них), но потому, что не имеют бытия в себе.

Значит ли это, что такой разрыв принципиально невосполним?

Мы видим, что произведения искусства прекрасны, так как они целостны, замкнуты в себе, но при этом они (исключая безделушки) — в качестве составляющей — и лик вещей. И тем более, чем они серьезнее. Таким образом, искусство, создавая прекрасное, не отдаляет себя от вещей, но, напротив, включает в себя в качестве существующего образа то, что в вещах должно существовать реально. Можно сказать, что искусство являет протест против того, что идеальным вещам не принадлежит эмпирического существования и стремится восполнить этот недостаток. Но достигает оно этого потому, что удовлетворяется существованием образа того, что должно существовать. В пределах любого искусства все прекрасное ограничено. Строго говоря, слова "ограничено" здесь недостаточно, так как эта ограниченность абсолютна, поскольку заключается в том, что прекрасное искусства не имеет независимого бытия. Поэтому искусство не восполняет отсутствия прекрасного в вещах, а лишь выявляет, что должно быть восполнено. Для достижения этой цели нужно соединить бытийность вещей природы с образом прекрасного в искусстве, яблоко нарисованное с яблоком действительным.

Допустим, что это соединение достигнуто. Что тогда произойдет? Рассмотрим это на примере того же яблока.

Эмпирическое яблоко, как и все эмпирические вещи, имеет *структуру*, то есть состоит из частей, имеющих связь, но не объединенных целостностью (почему эмпирические вещи возможно моделировать). Структурность вещей выражает невоплощенность в них смысла, внутри которого нельзя передвигаться. При воплощении в эмпирическое яблоко его идеальной природы, его структура окажется пронизанной смыслом, она образует целостность. Возникнет вещь, обладающая прекрасным бытием, потому что прекрасное бытие — это материя, пронизанная смыслом, одухотворенная материя.

Мы перенесемся тогда в мир, где *реально* существуют предметы искусства, получившие бытие, союзное нам. Мы окажемся в преображенном мире, где вещи нетленны, одухотворены и не противодействуют нам своей материальной бездуховностью. Быть в преображенном мире и значит быть спасенным.

Почему мир не может быть преображенным посредством и в пределах искусства? Этот вопрос имеет и практическое значение, поскольку художники склонны впадать в эту иллюзию, причем пропорционально своей одаренности и месту своего искусства в иерархии искусств.

В процессе именованя вещей задача художника, как мы видели, углубляется и видоизменяется. От именованя эмпирических вещей он переходит к именованю идеальных вещей, так как идеальные именованя и являются истинными именами вещей,

показывая их наиболее глубокий и истинный облик. Именуя вещи и закрепляя их в вечности, художник персонализируется, вступает в круг идеальных образов и вводит в него других. Мир вокруг него меняется, изменяется и сам художник. Это происходит в процессе крайнего напряжения его творческих сил. В состоянии творческого экстаза зарождается иллюзия, что можно достичь наименования вещей не просто истинными именами, а абсолютно истинными именами, что, по существу, означает утверждение, что явление превратится в сущность, а это означало бы пребывание не среди идеальных имен, а среди идеальных вещей. Такая иллюзия (свойственная, например, Скрябину) естественно оказывается на пути художника, но от этого не перестает быть иллюзией, несмотря на все величие своей дерзновенности. Художник имеет дело не с реалиями, а с образами. Их различие — не количественное, а качественное, поскольку первые обладают независимым бытием, а вторые — его лишены. Передвигаясь относительно вещей, художник склонен воображать, что передвигаются, то есть изменяются сами вещи. Ложность и опасность этой позиции связана с тем, что художник — по своей реалии борец за конкретность и подлинность бытия — начинает призрачность бытия. Он как бы полагает, что все бытие, включая и другие личности, — не вещи в себе, а только его представления. Он сам оказывается единственной личностью, сохраняющей бытие в себе, центром бытия — и тем самым выражает претензию подменить собой Бога, что бросает его в объятия безумия и сатанизма.

(Подобный срыв есть результат доведения до крайности психологических черт, свойственных художнику как психологическому типу. Художник склонен к эгоцентризму, смещению реальных ве-

щей и их образов, к "импрессионизму бытия". Для художника он сам, как творец и космос, как целое — более реален, чем для других людей, все остальное, напротив, — более призрачно, иллюзорно. Но призрачность других личностей приводит и к невозможности ощущать себя достаточно реальным как человека, поскольку сознание своей реальности возникает в связи с признанием реальности другого. Поэтому у художника, более чем у кого бы то ни было возникает необходимость контактов. Он хочет, чтобы другие помогли ему утвердить его реальность, он чувствует свое *право* на такую помощь, потому что его болезнь собственной нереальности возникает как следствие жертвы, приносимой им в борьбе за утверждение реальности бытия. Отсюда и особое внимание художника к теме любви, ибо любовь и есть предельное утверждение реальности другого. Художник более чем кто-либо из людей нуждается в любви, и менее чем кто-либо способен к ней.)

Таким образом, создание прекрасного бытия лежит за пределами искусства. Но искусство уже понятие творчества. Возможно творчество, которое создает прекрасное бытие. Это — творчество над самим бытием.

## 6

Может создаться впечатление, что преображенный мир, поскольку в нем, путем соединения двух природ вещей, осуществляется красота бытия, является *эстетическим миром*, то есть мир преобразуется путем красоты, которая и является высшей ценностью. Мир как будто не нуждается в этике для своего спасения, ибо пре-

ображается путем осуществления эстетических заданий.

Это ложное представление возникло потому, что мы рассматривали преображенный мир лишь как достигнутое состояние и притом лишь с эстетической стороны, в то время как, будучи эстетически совершенным и удовлетворяя эстетическим требованиям, он эстетическим путем осуществлен быть не может.

Мы уже видели, что этика нуждается для осуществления своих целей (моральных требований) в творческой свободе художника, а потому санкционирует свободу творчества от себя. На первом этапе соотношения художника с истиной вещей, когда он именуется только эмпирические вещи, содержание художественного произведения внеэтично. *Этика требует от художника только соблюдения свободы своего творческого видения мира*, степень мастерства художника не зависит от его этической позиции. Этика здесь не является движущей силой творчества.

На следующем этапе творчества художник определяет свое отношение к идеальным образам вещей. Поскольку истина вещей реальна в настоящее время только как должное, но не как воплощенное эмпирически, то признание ее или отрицание определяется позицией художника: признание ее моральной истиной — его этической позицией, а эстетической истиной — художественной позицией. В это время этическая и эстетическая позиции художника относятся уже к одному объекту и могут противоречить друг другу и друг друга поддерживать, причем их отношение чрезвычайно сложно. С одной стороны, этическое давление на художника не мешает его творчеству, а, наоборот, толкает его в том же направлении, что и эстетические требова-

ния, но, вместе с тем, требования совершенной этической чистоты могут сделать его художественно робким, создать *боязнь творческой свободы*, чего не могло быть на предшествующем этапе, так как там этике был закрыт путь влияния на эстетику.

После перехода к творчеству над бытием само творчество теряет свой исключительно эстетический характер, который оно имело, поскольку художественное творчество — это выявление идеальных образов в материальных вещах. Красота — одухотворенная материя, поэтому и выявление образов этой материи производится эстетическим путем, хотя уже при содействии этических требований. Но создавать чужое бытие возможно только Богу. Личность способна непосредственно творить (и, стало быть, преобразовывать) лишь свое собственное бытие. Но творение собственного бытия — прежде всего этическое действие, которое в то же время приводит к эстетическому преобразованию мира. Персонализация мира — это спасение всего космоса, то есть не только духа, но и материи. Личность не сводится к душе. Личность, то есть образ и подобие Божие, это душа, воплощенная в теле, которое преобразовано в качестве идеальной вещи. Поэтому на этапе творчества над бытием — этические требования расширяются. До сих пор этика была обязанностью по отношению к душе, а эстетика — к материи. Поскольку душа и тело были полусоединены, и полупротивопоставлены, то, соответственно, в таком же положении находились и этика с эстетикой. Они могли поддерживать друг друга и противостоять друг другу, как мы и видели. Однако, *в идее* они едины, поскольку содержат в себе логику конечного соединения, ибо душа должна окончательно воплотиться, чтобы об-



рести свою реальность и раскрыть свои потенции через одухотворенную чувственность. Когда личное начало персонализируется не в душе, а в соединении души с преображенным телом, то этика, которая составляла только часть должного и потому могла вступать в противоречие с некоторыми его требованиями, теперь с ним сливается — и преобразованное бытие одновременно воплощает требования Истины, Добра и Красоты.

