

# Лекции митрополита Антония Сурожского памяти Т. С. Элиота

## Лекция 1. Смысл

### 1 ноября 1982 г.

По тому, как меня представили, достаточно очевидно, что у меня нет никакого права выступать на лекциях о Т. С. Элиоте. Единственное, что меня связывает с ним, — это разговор с одним православным священником несколько лет назад. Он зашел в мою комнату с книгой в руке, строго посмотрел на меня и произнес: «Я принес вам книгу, в которой описано то, что произойдет с вами», — и подарил мне «Убийство в соборе» Т. С. Элиота. Я все еще жду исполнения его пророчества, и та беседа — единственное основание для моего выступления на этих лекциях. Кроме того, меня интересует поэзия и красота, прежде всего, потому что для меня красота — это имя Божье, и здесь я соглашусь с моим другом, который много лет назад как-то сказал: «Когда Бог смотрит на человека, Он видит в нем не добродетели или достижения, которых может и не быть, но ту красоту, которую ничто не может уничтожить». Так что, в моем понимании, последнее содержание любой вещи может быть выражено в красоте или, наоборот, в уродстве.

Я бы хотел говорить о смысле, потому что независимо от того, осознаем мы это или нет, у нас есть отношения с вещами только в той степени, в которой они несут для нас какой-либо смысл. Невозможно иметь отношения с тем, что не имеет для нас никакого смысла, никакого значения. Это можно сравнить с языком: когда мы слышим речь на языке, которого не знаем, через некоторое время, когда мы перестаем слушать этот поток звуков, эту музыку, мы отключаемся. Так что красота как высшее откровение о творении и о Творце и смысл как неотъемлемая часть жизни во всех ее выражениях тоже существенны.

Именно выражение смысла может быть целью поэзии и других видов искусства. Поэт (и мы можем вспомнить, что по-гречески поэт — это творец, создатель) — это человек, чье призвание — передавать смысл, извлекать смысл из окружающего мира, раскрывать для нас глубину и значение вещей, которые большинство из нас неспособны увидеть и еще чаще неспособны выразить. Смысл можно передавать разными способами: не только через поэзию — через слова, ритм, звуки, не только через музыку — есть множество способов, как этот смысл доходит до нас. И я могу дать вам несколько примеров.

В одной из книг французского поэта Виктора Гюго есть страница, на которой стоит дата, а после нее — многоточие. В этот день он пережил такую утрату, которую невозможно было выразить словами<sup>1</sup>. Ни один звук, ни одна мелодия не могли ее передать; она могла быть выражена только в молчании. Эта пустая страница выражает смысл в такой же степени, в какой он может быть выражен словами, и даже лучше чем любые слова.

Есть рассказ из истории Востока о персидском царе, который потерпел поражение от соседнего государства. Его взяли в плен вместе с сыновьями, многочисленными членами его семьи и друзьями. Победители приговорили их к смертной казни у него на глазах. Царь горько оплакивал их, но в момент, когда казнили его сына, он не мог пролить ни одной слезы. И тогда, глядя на него, его враг сказал: «Как велико должно быть горе, которое даже и слезы не находят для своего облегчения».

Это пример молчания, когда единственной возможностью выражения остается только молчание, только застывшая неподвижность сдержанной скорби, может выразить то, что не способно передать слово.

Несколько лет назад кто-то пересказал мне небольшое стихотворение Леонарда Коэна. Я не помню его наизусть, но звучало оно примерно так:

Когда сижу с тобою рядом  
В молчании, ты говоришь мне иногда:  
«Прекрасно... Как в стихах...»  
О, как я жду, когда придет тот день,

<sup>1</sup> 4 сентября 1843 года у Гюго утонула любимая дочь (здесь и далее примеч. пер.)

Когда, прочтя мой стих, ты скажешь:  
«Как он прекрасен! Как молчание...»

Я хочу подчеркнуть значение молчания, неподвижности как способов передать смысл в ситуации, когда он не может быть выражен в словах, звуках, движениях, потому что это очень показательно: насколько важно найти подходящий способ, чтобы донести смысл. Иначе невозможно понять те примеры, которые я привел.

Мы извлекаем смысл из самых разных сторон жизни. Но восприятие смысла в большой степени зависит от нашего умения видеть, слышать, воспринимать и осмысливать наш собственный опыт. Мы — активные участники как восприятия смысла, так и его выражения, потому что если мы слишком примитивны в худшем смысле слова, если мы неспособны отозваться на то послание, которое получаем или которое мы неспособны даже уловить в том, что происходит с нами, тогда мы не видим никакого смысла. Я могу дать вам один пример.

Несколько лет назад я встретился с одним экологом, который ездил по всему миру и задавал самым разным людям одни и те же два вопроса. Ему важно было получить от них мгновенный ответ, который не был бы плодом интеллектуального осмысления. Это должна была быть мгновенная реакция, а не результат длительных размышлений. Первый вопрос был несложным для священника: «Что такое молчание?», и вы, конечно, можете себе представить, сколько священник способен рассказать о молчании. Но второй его вопрос оказался для меня невероятно интересным. Он спросил: «Что такое дерево?» Я ответил как мог, и дальше было очень интересно, потому что ответ, который он получил от меня, оказался совсем не тем, какого можно было ожидать от человека, изучавшего естественные науки и медицину; мой ответ был никак не связан с биологией. Я тогда только вернулся из Соединенных Штатов, где был поражен той мощью, с которой эта юная земля выбрасывала ввысь с таким богатством, с таким величием деревья, плоды, траву, так что для меня дерево было воплощением жизни, воплощением жизненной силы земли; и я кратко сказал об этом.

Но я заинтересовался и решил задать эти вопросы окружающим. Я выбрал молодого богослова, хорошо образованного, интеллигентного, культурного, от которого ожидал получить самый возвышенный ответ, и молодую девушку, не особенно культурную, обычную, здравомыслящую, умную девушку, которая, как я думал, даст мне простой однозначный ответ, далекий от поэтических образов. И вот, первый человек — культурный, образованный, возвышенный молодой богослов — на вопрос «что такое дерево?», ответил: «Дерево — это строительный материал». А девушка, который я задал тот же вопрос, сказала: «Дерево... Дерево — это нежность. Посмотрите, как прекрасна его крона, как качаются его ветки и листья! Послушайте его шелест при дуновении ветра, под каплями дождя...» Это было совершенно другое восприятие. Для первого человека дерево не имело никакого значения: оно нужно было только для того, чтобы принести пользу ему самому. Все что его интересовало в дереве — это то, что оно может быть использовано для того, чтобы ему было удобно. Для девушки же дерево имело собственное значение — оно приносило смысл, оно что-то значило. Я ни в коем случае не хочу сказать, что этот смысл был в самом дереве, что дерево само по себе представляло тот смысл, который увидела девушка, что этот смысл был его сущностью. Но связь, появившаяся между деревом, увиденным и прочувствованным, и этой девушкой, создала видение — и это то, что дает нам поэзия.

Смысл присутствует не только в молчании или в такого рода видении — смысл можно найти и в пространстве. Когда Кант писал об эстетике, он говорил, что пространство и время составляют сущность эстетики, это метафизические сущности эстетики. Помню книгу по архитектуре, где автор ясно говорит о том, что суть архитектуры заключена не во внешних формах, стенах, украшениях, но в том, что архитектура открывает пространство. Мы заходим внутрь ограниченного пространства, и только потому что у пространства есть границы, которые были созданы чьим-то видением, пространство существует и обретает смысл; не из-за какой-то особой формы, но пространство как таковое. И я думаю, это очень важно. Потому что пространство может быть огромным, а может быть и небольшим и даже слишком тесным, оно может оказывать на нас разное влияние. Возможно, кто-то из вас, кто интересуется Эдгаром

Аланом По, читал два его рассказа, посвященные вопросам эстетики: «Коттэдж Лэндора» и «Поместье Арнгейм». В обоих рассказах его видение пространства соразмерно человеку. Мы еще вернемся к этому, но сейчас я бы хотел отметить, что для Эдгара По пространство, если оно не соразмерно человеку или подавляет человека или внушает ему ужас, и тогда в нем не может быть ничего прекрасного. В этих двух рассказах он пытается представить, что такое идеальный сад, идеальный ландшафт, когда он не запредельный, не чрезмерно обширный, и оттого не наводит страха. По его мнению, гроза, морские просторы, бескрайность неба слишком велики для человека, и потому их нельзя назвать прекрасными, их называют устрашающими, они представляют собой ужас.

Этот пример показывает нам, что у любого из нас есть возможность отвергнуть весь вещественный мир, если подобное представление о пространстве будет восприниматься как ужас, если оно не будет понято, если из него не извлечь никакого смысла. Также можно говорить о звуке. Я не говорю сейчас о музыке, но звук как таковой тоже может быть носителем смысла. В Исламе есть целая традиция понимания значения и смысла звука как такового и использования звука, чтобы донести или дать пережить, испытать два состояния разума, чувств, а также особые, согласно представлениям суфизма, духовные состояния. Еще один пример есть в интересном размышлении еврейского писателя Маймонида Моше бен Маймона, который жил в XII веке в Испании, где он, рассуждая о том, как можно выразить существование Самого Бога, пишет, что единственный способ выразить невыразимое — выбрать звук, который был бы выделен и не имел никакого другого значения, кроме того, что речь идет о Боге. Он может быть музыкальной нотой или сочетанием звуков, но это должен быть особенный звук, и тогда он может обозначать Бога и нести в себе весь опыт с Ним связанный — не со словом — но то, что Сам Бог и Его отношения с нами означают для каждого человека лично, для всего человечества в целом или для определенных групп людей.

Мы находим ту же идею у древних сибирских народов, которые ощущали такое чувство святости Бога, Его невыразимости: среди них были племена, у которых отсутствовало слово, обозначающее Бога, но когда в беседе или в молитве они хотели обратиться к Нему или сказать о Нем, они делали жест рукой вверх — и это могло обозначать только ОН и ничего больше. В православной литургической практике есть несколько молитв — в частности, в Евхаристическом каноне — в которых, обращаясь к Богу, произносятся ТЫ, без всякого прилагательного, без всякого определения, потому что этого слова — ТЫ — достаточно, чтобы определить весь спектр взаимоотношений между молящимся человеком и Богом. Слово ТЫ здесь (Thou<sup>2</sup>, в тех языках, где оно отличается от слова you), с одной стороны, обозначает абсолютную инаковость: некто, кто не-я, — и в то же время, этим словом обращаются к самому близкому, самому дорогому, и поэтому Ты, Thou — это еще и такая близость, которую невозможно никак по-другому описать.

Я хочу вам сейчас показать или, по крайней мере, привести некоторые примеры того, как смысл может присутствовать во всем: в наших словах, в жестах, в звуках, которые мы произносим, в тоне, который мы выбираем, когда говорим, потому что огромное значение имеет то, как мы произносим слово или фразу: с теплотой в нашем голосе, в нашем сердце, или с жесткостью.

Таким же способом выражения может стать и движение, в каком-то смысле это даже более простой способ: все вы знаете, как много может быть сказано через самые разные виды и формы танца, лишь бы танец был основан на внутреннем опыте, когда он передает какой-то смысл, а не просто представляет собой физические упражнения, созданные искусственно. Наиболее совершенно это можно выразить словами святого Исаака Сирина, пустычника VI века, который говорит, что вечное занятие ангелов на небесах — это танец, потому что танец представляет собой полноту созерцательного молчания, в нем есть совершенное выражение того внутреннего опыта, который невозможно выразить словами, и можно передать только в молчаливом движении танца.

Мне кажется, я привел уже достаточно примеров, чтобы показать, что, в любых видах искусства, к которым мы обращаемся: в поэзии и в прозе, в живописи, в архитектуре, в музыке,

---

<sup>2</sup> Устаревшая форма английского you, «ты», употребляемая в современном англ. только в молитве или в поэзии.

— всегда присутствует смысл, который, осознанно или нет, вкладывается в произведение и который мы воспринимаем. Когда я говорю «осознанно или неосознанно» я имею в виду вот что: в одном из своих писем Данте говорит о своей «Божественной комедии»: «Целое задумано не ради созерцания, а ради действия; цель целого и части — вырвать живущих в этой жизни из состояния бедствия и привести к состоянию счастья»<sup>3</sup>. Здесь мы видим четко осознанную цель, мы видим, что он писал не от полноты сердца или от того, что он видел эти образы в своем воображении. Он писал, потому что чувствовал состояние бедствия, смертельную опасность, в которой находится человечество вследствие своей отделенности от Бога, полного непонимания человека, из-за того пути, который оно выбирает, и это был крик души, предостережение, это были образы, которые относились к конкретным ситуациям или к конкретным людям, но которые он так обобщил, чтобы каждый мог в той или иной сцене, в том или ином персонаже узнать что-то из своей жизни и услышать это предостережение.

Излишне говорить, что такую же цель ставили перед собой авторы Евангелий, когда писали о Христе. Они не создавали ни биографии, ни воспоминаний, ни учебника морали, но, по словам св. Иоанна Богослова, это было написано «дабы вы уверовали, что Иисус есть Христос, Сын Божий, и, веруя, имели жизнь во имя Его» (Ин 22:31).

Итак, какой бы ни был замысел автора, мы его воспринимаем. Но в произведениях искусства есть очень много того, что мы воспринимаем порой независимо от замысла автора. Это крик души, это какое-то движение, это мазок красок, который не несет никакой морали, не является ни поучением, ни притчей, ни аллегорией, но который идет изнутри как потребность. Он звучит в словах, передается в движении, в линиях и красках, в звуке или в молчании, потому что таково внутреннее состояние души поэта, творца — в какой бы области он ни творил — что он не может не передать это. И возможно, чаще всего именно так создаются произведения искусства. Очень многие поэты, художники, композиторы создают свои произведения, а потом, глядя на них, заново открывают то, что они создали. Я могу дать вам пример из моего личного опыта, который не связан с художественными вершинами поэзии.

Около 30 лет назад ко мне явился молодой человек с каким-то крупным, плоским квадратным предметом под мышкой. Я его никогда раньше не видел, поэтому я его поприветствовал и стал ждать, что он мне скажет. Он сказал: «Я проходил юнгианский анализ, и в какой-то момент мой психолог почувствовал, что мне нужно начать рисовать. Я нарисовал картину на холсте, но ни я, ни он не смогли понять, что она означает. Я пошел тогда к своей знакомой, очень мудрой и доброй пожилой женщине, которая меня знает, и попросил ее помочь мне. Она, даже не взглянув на картину, сказала мне: “Сходи к отцу Антонию”». Не знаю, выразилась ли она именно так, но мне он передал: «Он такой же сумасшедший, как и ты, и, может быть, он поймет, что ты нарисовал».

Это стало началом общения, которое продолжалось достаточно долго. Его картина была удивительно интересной: совершенно черный фон, на котором в углу виднелась всего одна точка красивого голубого цвета. Сначала я ничего в ней не увидел. Тогда я попросил его оставить картину у меня, надеясь, что она приоткроет какой-то смысл. В течение трех или четырех дней я был в своей комнате: я встречался с людьми, общался с ними, глядя на картину, которая висела напротив. Постепенно я заметил, что фон был не черным, а темно-зеленым и что он не был однородным: он состоял из волн. Когда я смотрел еще дольше, я понял, что волны на картине были похожи на море во время шторма, и в конце концов бушующее море предстало лицом Мефистофеля, который обеими руками сжимает маленькое пятнышко прекрасного лазурного света. Когда я рассказал ему, что я увидел, он сказал мне: «Понятно». И дальше он объяснил: «Наверное, это о том, что во мне все еще остается искорка небесного света, и ему угрожают вся тьма и вся буря, которые есть во мне». На этом я предоставил его психоаналитику.

Однако потом было еще несколько картин, которые были такими же неясными для него и для его психоаналитика, как и первая, и еще несколько месяцев я приходил смотреть на них, садился напротив и ждал, когда я смогу их воспринять; потом я говорил ему, что я вижу, и тогда он сам начинал придавать смысл тому, что вышло из его глубины, и что он не пытался выразить осознанно. То же самое, насколько я знаю, происходит с некоторыми поэтами и писателями,

---

<sup>3</sup> Письмо Данте к Кангранде делла Скала, пер. И. Н. Голенищева-Кутузова и Е. М. Солоновича

которые создают шедевры, находясь в плену переживания: они одержимы — в буквальном, в самом прямом значении этого слова — одержимы переживанием того, что находится за пределами осознаваемого ими опыта, и они выражают это. Конечно, проще всего это может объяснить психоанализ, сказав: «Да, это так: они извлекли из бессознательного то, чего не понимало сознание». Эту мысль нам нужно рассмотреть более подробно, потому что в ней есть доля правды, но именно только доля. Конечно, в ней есть нечто истинное: опыт юнгианского анализа, о котором я вам только что рассказал, доказывает это, но позвольте мне обратить ваше внимание на одну вещь. Предположим, что это была действительно проекция его «я», но какого «я»? Это точно не исходило из того «я», которое принадлежит поверхностной сфере сознания и осмысления; возможно, это исходило из сферы личного бессознательного; может быть, это было нечто большее. Немецкий философ Фридрих Ницше говорил, что мы должны остерегаться думать, будто вся наша сущность заключена в нас самих. Он призывает помнить, что наша сущность лежит за нашими пределами, вне нас. Поэтому то, что мы можем выразить, иногда может быть больше того, что есть внутри нас самих — индивидуального, личного и родового. Все только что сказанное можно выразить словами французского писателя Андре Мальро: «Творческая сила выходит за пределы мысли и мечты».

Это подводит итог всему, о чем я говорил, в том смысле, что способность творить, талант, подобный таланту поэта, — под которым обычно подразумевается сочинение стихотворений — талант поэта, позволяющий ему выражать опыт окружающего мира, превосходит все, что он может представлять себе об этом мире в своих мечтах, и все, что он может думать о нем. Это непосредственное, мгновенное впечатление, которое принадлежит сфере интуиции. Вы можете найти описание подобного непосредственного, мгновенного впечатления в «Вечеринке с коктейлями» Т. С. Элиота. В конце пьесы Райли говорит:

Когда мисс Коплстоун я встретил здесь впервые,  
Я видел образ позади нее  
Селии Коплстоун, в глазах которой — ужас,  
Убитой пять минут назад.  
Чтоб не злоупотребить Вашим доверием, миссис Чемберлейн,  
Прошу Вас сделать лишь предположение,  
Что вспышка интуиции порой  
В иных умах слагается в картину.  
Со мной так происходит, иногда. Итак, мне было очевидно,  
Что предо мной — приговоренная,  
И то была ее судьба.

Здесь это выражено наиболее точно. Интуиция означает восприятие, которое не основано на логическом анализе, которое не является следствием постепенного анализа фактов, собранных в единую картину.

Один французский логик писал, что процесс мышления можно обобщить следующим образом: «ну—но—если—тем не менее—ну—следовательно». Совсем не так у поэта рождается поэтическое произведение, а архитектор или художник выражают свой опыт. Хотя некоторые поступают так. Например, художник-абстракционист Ланской, который умер в Париже несколько лет назад<sup>4</sup>, долго писал одну картину. Он часами сидел, составляя ее из рациональных элементов, которые он хотел передать. Когда я спросил его, поняли ли его картину, когда он ее закончил, он ответил, что не поняли. Нечто абстрактное, будь то картина или модель, представляет собой язык, на котором может говорить один человек, а понимать его могут два или три человека. И это предел доступности произведения, которое создано как результат логического анализа, потому что между непосредственной интуицией, которая может выразить на полотне то, что будет также интуитивно воспринято, стоит умственный процесс, искажающий этот опыт, лишая его непосредственности и делая его рациональным.

Все это ведет к тому требованию — быть может, я даже слишком сильно настаиваю на нем — что все, что создается рукой творца, предназначено для того, чтобы быть понятым.

---

<sup>4</sup> Ланской Андрей Михайлович (1902–1976)

Возможно, оно будет понято благодаря сложному процессу интуитивного восприятия или благодаря осмыслению, но оно не может не иметь никакого значения, и, конечно, если произведение искусства не несет никакого смысла, если смысл, заложенный в нем, выражен так, что он не может дойти ни до одного человека, тогда оно пустое. Оно пустое не только для того, кто мог бы воспринять его замысел, но и для того, кто этот замысел вкладывал. Тот, кто говорит на непонятном языке, пытается передать смысл такими способами, которые никто не сможет понять, и таким образом терпит неудачу в своем изначальном стремлении общаться. Здесь можно вспомнить слова французского писателя Эдуарда Эстонье<sup>5</sup> из его романа «Малазия». Одного из героев романа спрашивают: «в чем же цель его жизни? чего он хочет добиться?» И он отвечает: «Исходить из действия. Чтобы действие было прежде мысли — действие, которое было бы достоверным само по себе». И вот, произведение искусства в этом смысле — это именно действие: не результат длительных целенаправленных разработок, но действие, которое совершается за пределами всякого понимания, иногда даже сверх понимания и сознания самого создателя, что требует сотворчества создателя и тех людей, которые увидят его произведение. Это может быть один человек или целое поколение, это могут быть столетия, потому что мы знаем, что в нашем восприятии искусства мы можем столкнуться с целыми периодами искусства, и каждый период по-разному отвечает на искусство предыдущей эпохи, созданное в других условиях.

Формы искусства очень часто, намного чаще, чем кажется, зависят от эпохи, контекста, в котором они создаются, от человеческого фактора, от исторических событий, но содержание — если искусство подлинно, а не просто копирует видимую реальность — доходит до нас через века. Если мы возьмем, к примеру, скульптуру из архитектуры Древней Греции, если мы возьмем любое из великих произведений искусства любой страны или цивилизации, возможно, мы почувствуем, что сами не стали бы выражаться такими же способами. Мы бы не выбрали такую технику выражения перспективы, мы не использовали бы такие цвета и такие линии, мы не стали бы следовать таким традициям — художественным, живописным или музыкальным, — но мы выражали бы то же самое. Это очень ясно проявляется в том, что существует множество вариаций на произведения одного композитора, созданных другим композитором, который услышал это произведение, воспринял то, что в нем заложено, и преобразовал его внутри себя, в своем контексте, но это то же самое послание, которое другой человек воспринял, которое вошло в его душу (я использую слово «душа» за неимением более подходящего слова) и было передано по-новому. Такое случается во всех видах искусства.

Конечно, есть люди, которые стремятся просто воспроизводить окружающую их реальность, они простые подражатели, но это не искусство. И оно еще дальше от искусства, если его используют для каких-то внешних целей. Оно может передавать мысли и ощущения, далекие от той цели, которую ставит перед собой дизайнер или художник, и тогда следует поставить нравственные проблемы. Я могу дать вам пример; надеюсь, никого из вас лично он не заденет. Когда вы идете по улицам города или в метро, вы неизбежно видите множество плакатов, рекламирующих различные продукты. Ни на одном плакате не пишут «покупайте сигареты» или «эти сигареты хорошие», или «покупайте тот или иной продукт». Там может быть изображен пейзаж, вызывающий у вас желание чистоты, умиротворенности, покоя, красоты, в переносном смысле, а внизу, в углу — пачка сигарет и под ней, еще мельче, — цена. Все это сделано для того, чтобы привлечь ваше внимание и вызвать в вас чувство: «О! Как было бы чудесно оказаться в таком “пейзаже”», а потом — «О! А еще чудеснее было бы оказаться там и выкурить сигарету». То же самое может относиться к любым видам изображений и рекламы. Бывают плакаты, которые близки к порнографии, бывают такие плакаты, которые используют произведения живописи — торгуя высоким искусством ради самых корыстных целей. Но это не искусство. Почему так? Не потому что то, что изображено, дурно, но потому что это лживо. Потому что это создается не для того чтобы явить красоту, но для того только чтобы с помощью красоты или через какую-то эмоцию убедить нас в чем-то, что не имеет к ним никакого отношения. То же самое можно сказать о попытках создать произведение литературы или живописи, у которого нет никакой цели, кроме того чтобы принести нечто вроде

---

<sup>5</sup> Эстонье (Estaunié), Эдуар (1862–1942).

поверхностного удовольствия — то, что Достоевский называл «щекотанием чувств».

У Паскаля есть мысль, которая мне кажется очень интересной: «Как пуста картина, вызывающая в нас восхищение за то, что на ней похоже изображены такие вещи, которыми мы вовсе не восхищаемся в натуре», — это картина, которая не открывает нам смысл видимого, так что впоследствии мы бы узнавали этот смысл в том, что мы видим, но создает нечто, что называется так же как и объект, существующий в реальности, но оно подменяет этот объект, обесценивает его.

Это может говорить о том, что любой творец, любых видов и форм искусства — тот, кто воспринимает некое послание, превращает его внутри себя в определенную форму: это может быть молчание, движение, слово, звук и т.д., и передает его, чтобы оно стало доступным другим людям; это человек, который обладает видением, который видит не только внешнюю форму, доступную для понимания многим (например, что дерево — это строительный материал), но который за внешним прозревает нечто большее. Когда я говорю «нечто большее», я говорю осторожно, потому что я не хочу сказать, что он видит сущностную природу, суть, сущее всех вещей. Его видение может быть ограничено тем, чем он сам является, его возможностями, но он все же увидел нечто глубокое. Почему он увидел? Потому что он смотрел не своим взглядом, а взглядом пророка, и, если вы дадите мне еще пять минут, я приведу вам несколько примеров.

Русский философ XX века Борис Вышеславцев пишет в предисловии к книге о мистической молитве<sup>6</sup>: В чем разница между тем, что видит паломник и что видит крестьянин, когда они смотрят на один и тот же окружающий их мир? Разница, — говорит он, — заключается в том, что крестьянин смотрит на землю, оценивая, какой урожай она принесет. Пророк же, мистик, поэт, смотрит на нее и видит ее такой, какая она есть, без всякого отношения к нему самому, не делая расчетов, не пытаясь увидеть, какую пользу он может извлечь из нее. Он не придает ей значение для себя, он смотрит на нее и воспринимает послание. К тому, что он воспринимает, я обращусь в следующих лекциях.

Я могу привести еще один пример — прошу прощения у тех, кто слишком хорошо знаком со мной и уже слышал примеры, которые я привожу — из романа Чарльза Уильямса. В «Кануне Дня всех святых» он рассказывает о судьбе девушки, погибшей при несчастном случае<sup>7</sup>. Она никогда не замечала ничего и никого, кроме себя самой, и когда она лишилась своего тела, когда от нее не осталось ничего кроме души, и, соответственно, она перестала быть физически связанной с окружающим миром, она оказалась в пустоте, она ничего не видит. Затем, постепенно, она начинает обретать связь с тем или иным предметом. В какой-то момент она оказывается на берегу Темзы. Она смотрит на реку. Раньше, когда у нее было тело, она испытывала отвращение, глядя на нее, потому что видела жирные, мутные, грязные воды, несущие в себе отбросы большого города, и она соответственно относилась к ней, думая: «Не дай Бог, мне придется пить эту воду или окунуться в нее!» Но теперь у нее нет тела, которое могло бы воспринять эти действия, и поэтому она смотрит на Темзу и видит ее как факт — такой, какой она есть — совершенно соответствующей тому, какой должна быть река, протекающая через Лондон; и поскольку она совершенно, безоговорочно приняла Темзу такой, какая она есть, сквозь верхний непрозрачный, замутненный слой она видит другие слои — менее мутные, менее загрязненные, — затем она видит глубину, на которой вода чистая, потом — глубину, где она прозрачная: первозданные воды, какими их сотворил Бог; а в самой сердцевине реки — сверкающая, блестящая струя — и в ней она узнает живую воду, которую Христос предложил самарянке.

И это процесс, — непосредственный, не диалектический — процесс восприятия реальности поэтом, это видение, которое возможно благодаря тому, что он свободен от себя самого, по крайней мере, в этот конкретный момент, или даже, если он участвует в этом процессе, его участие не сводит окружающий мир до его собственных размеров. Это помогает ему достигнуть масштаба того, что он видит. Эта интуиция, в которой есть бескорыстие, в которой есть свобода, в которой есть приобщение, является сердцевиной поэтического и любого

<sup>6</sup> Откровенные рассказы странника духовному своему отцу / Под. ред. и с предисл. Б.П. Вышеславцева. Paris: YMCA-Press, 1933.

<sup>7</sup> Charles Williams. All Hallow's Eve.

творческого процесса.

Я продолжу говорить об этом в следующий раз, когда начну первую из двух лекций о красоте, а потом я перейду к теме, которая многим может показаться нелепой, но которой, я думаю, стоит уделить внимание: смысл уродства, — не его существование, что очевидно, — но его место, его роль, его значение.

Спасибо.

*Можно ли сказать, что девушка из «Кануна дня Всех Святых» видела реку Темзу примерно так же как, например, благочестивый индус видит реку Ганг?*

На этот вопрос ответить непросто. Прежде всего, я никогда не испытывал того, что испытала Лестер, и я никогда не испытывал того, что испытывает индус. Я думаю, что разница есть. Я думаю, что Чарльз Уильямс стремился показать, что в тот момент, когда мы можем освободиться от эгоистичного, эгоцентричного отношения к тому, что нас окружает, мы можем увидеть вещи такими, какие они есть, независимо от того, какими они кажутся, — это может быть как что-то совершенно естественное, так и сверхъестественное. В то время как индус, насколько я знаю из того, что читал, (может быть, некоторые из вас меня поправят) — индус воспринимает реку Ганг как таинство (*англ. sacrament*), как нечто, что по своей сути свято и потому не может быть постигнуто. Таинство по-гречески будет μυστήριον (мистериум) — тайна (*англ. mystery*). Тайной мы называем то, что мы понять не можем, что покрыто, спрятано от нас. Мы говорим «тайный посетитель» о том, о ком мы ничего не знаем. Но на греческом языке это слово также значит «быть безмолвным, быть очарованным», то есть столкнуться с реальностью, которую невозможно постигнуть разумом, но которой можно приобщиться. Я думаю, таково отношение индуса к реке Ганг или к освященному хлебу (*prasada*), который приносится и принимается как тайна, нечто, наполненное содержанием, которое ты можешь разделить, настолько, насколько ты ему открыт, но которое нельзя осмыслить, потому что по своей сути оно запредельно. Но это все, что я могу сказать в ответ на вопрос, о котором я никогда не задумывался, и об опыте, которого у меня не было.

*Вы говорили о нашей реакции на искусство как о том, что может быть как интуитивным, так и рациональным. Вы считаете, что эти два подхода в каком-то смысле исключают друг друга?*

Нет. Я совершенно уверен, что они друг друга не исключают. Но чтобы понять, пережить, воспринять произведение искусства, должны быть оба подхода. Потому что рациональный подход всегда ограничен нашими рациональными возможностями, тогда как интуиция может расширять, как бы прорываться за рамки нашей ограниченности и приобщать к тому, что за пределами нас самих.

Я поражаюсь тому, как изучают картины психоаналитики. Помню, у Фрейда есть анализ портрета святой Анны, который находится в Лувре. Для любого человека это прекрасная картина, изображающая святую Анну. Но Фрейд смотрел на нее так долго, что сумел в складках ее одежды увидеть грифа, и на этом он построил целую концепцию психоанализа образа (святой Анны) и самого художника. Об этом я ничего не могу сказать. Единственное, что я могу сказать, что для меня это вопрос. Я могу дать вам еще примеры. Еще один психоаналитик — я сейчас не помню его имени — говорил, что Утрилло выбирал частым сюжетом своих картин бары и кофейни, чтобы сублимировать свою страсть к выпивке. Что ж, может быть и так. О Гете психоаналитики сказали, что он написал «Страдания юного Вертера», чтобы сублимировать свое желание покончить с собой. Возможно это так, но я думаю, что все это вкладывают в текст, основываясь на суждениях, основываясь на убеждении, что если в каком-то смысле «произвести вскрытие» произведения искусства, можно увидеть в нем много того, что там может быть, а может и не быть, того, что невозможно доказать. Но я не думаю, что так стоит воспринимать искусство. Я не знаю, читали ли вы, что пишут об искусстве с точки зрения психоанализа, например, Юнг, Липпс или Геринг<sup>8</sup>. У них произведение искусства оказывается ничем иным как

---

<sup>8</sup> Юнг (Jung) Карл Густав (1875–1961) — швейцарский психолог и психиатр, основатель одного из направлений глубинной психологии — «аналитической психологии». Липпс (Lipps) Теодор (28.7.1851, Вальхальбен, Пфальц, —



отражением мыслительных, психических — нарушенных в большей или меньшей степени — процессов, происходящих внутри художника, и помимо этого, в нем больше ничего нет. Произведение искусства это лицо художника, и мы наслаждаемся им — так считают Липпс или Горингер — как мы наслаждаемся, когда видим собственное отражение. Мне это очень напоминает историю Нарцисса, который смотрел на свое отражение и видел себя таким прекрасным, что это его погубило; и мы можем также внутренне умереть, если, глядя на произведения искусства, не будем видеть ничего, кроме себя самих.

Мы можем легко стать жертвой такого подхода, если будем подвергать произведение искусства логическому анализу, не замечая то, что художник вложил в него бессознательно. Бессознательно не означает неразумно или по глупости, это значит, что то, что он вложил, превосходило его самого: он увидел нечто большее, чем сам мог осознать. Герой одного из произведений Н. В. Гоголя говорит: «Душа Катерины знает больше, чем она сама»<sup>9</sup>. Нечто подобное происходит и с художником, когда он творит: он творит, выходя из себя — я не говорю сейчас об экстазе, который описан, например, в житиях святых, но о состоянии предельной восприимчивости, которая обычно ему не свойственна. В этот момент, это уже не тот человек, который обычно раздражается, когда он бреется и вода кажется ему слишком холодной, это не тот человек, который придирчив к тому, что ему дают на обед, это не тот человек, который одевается как денди — в этот момент все это исчезает, потому что он увидел нечто настолько значительное, что не может этого осмыслить.

Вспомните, например, «Оливковый сад» Ван Гога: если вы стояли бы напротив оливкового сада, то сад находился бы перед вами, и вы бы его осматривали. Когда вы стоите напротив картины, то вы сами находитесь перед картиной, и именно картина захватывает вас — а не вы сами и не сам сад. И это так, потому что между вами и садом кто-то увидел какую-то суть, нечто существенное во всем этом и воплотил это в картине: это не стволы, не листья и не оливки — это сад, это то, как оливковые деревья — о которых каждый имеет какое-то представление — соотносятся с садом в целом и с каждым другим деревом, и поэтому могут воздействовать и на вас.

*Можно ли сказать, что ваше размышление о смысле и красоте основано на иконографической традиции Православной церкви?*

Ах, если бы! Я бы хотел быть более знающим и восприимчивым к иконографической традиции, чтобы оценивать вещи, исходя из нее. Я кое-что знаю об иконах и попробую сказать о них. Я воспринимаю то, о чем говорят иконы, но думаю, что в искусстве есть место и тому, что иконой не является. Иконы — это определенное слово о мире, в котором мы живем. Но они говорят не обо всем окружающем мире, и в этом смысле можно сказать, что есть нечто большее, чем сама икона, связанное с тем словом, которое икона призвана передать.

Я могу привести такое сравнение: в опыте христианина нет ничего большего, чем Причастие, но после Причастия священников и прихожан, священник произносит такую молитву: *и даруй нам истее Тебе причащаться в не вечернем дни Царствия Твоего*<sup>10</sup>.

Несмотря на то, что икона — это окно в вечность, есть вечность, которую икона не может раскрыть. Я могу выразить это с помощью другого образа — образа витражного окна. Мы не можем видеть свет — свет, который нас окружает, который дает нам видеть все, что вокруг нас, но который сам в какой-то мере остается невидимым. Витраж, благодаря тому, что он сочетает в себе так много красок и тому, что у него есть сюжет, говорит нам сразу о двух вещах: в своем сюжете он сообщает нам нечто, например, о жизни Христа или какого-либо святого или о событии; своими красками он доносит до нас этот рассказ с помощью силы красоты. Но когда мы увидим и воспримем сюжет и красоту витража, мы должны помнить о

---

17.10.1914, Мюнхен) — немецкий философ-идеалист, психолог, эстетик. Геринг Матиас (Matthias Heinrich Göring; 1879–1945).

<sup>9</sup> «Бедная Катерина! Она многого не знает из того, что знает душа ее» (Страшная месть // Гоголь Н.В. Собр. соч. в 6 т. М.: Худ. лит, 1952. Т. 1. С. 162).

<sup>10</sup> «О Пасха велия и священнейшая Христе! О мудросте, и Слове Божий, и сило! Подавай нам истее Тебе причащаться в не вечернем дни Царствия Твоего (И даруй нам еще полнее причащаться Тебе в незакатном дне Царствия Твоего)» (Служебник. М.: Донской монастырь; Изд. отдел Московского Патриархата, 1991. С. 167).

том, что и сюжет, и красота раскрываются благодаря свету, который исходит извне, и я думаю, что то же можно сказать и об иконах. Но если через созерцание икон, через понимание того, что есть икона, мы научились видеть мир как икону, то мы должны обратиться к окружающему нас миру и в том полумраке, который представляет из себя мир, в котором он живет, научиться сквозь тьму видеть свет. Здесь я напомним слова православного епископа, которые я приводил раньше:

«Когда Бог смотрит на человека, Он видит в нем не добродетели или достижения, которых может и не быть, но ту красоту, которую ничто не может уничтожить».