

Митрополит Антоний Сурожский

Красота, уродство, смысл Беседы об искусстве и реальности

Пер. с англ. В. Ерохиной под ред. Е.Л. Майданович

(Лекции, прочитанные в рамках чтений памяти Т.С. Элиота)

Лекция 3

Красота и реальность

Прежде чем приступить к сегодняшней теме, мне следует сказать нечто в продолжение вчерашней, чтобы связать мой первый доклад о красоте с тем, что я собираюсь сказать о значении уродства; мне кажется, это важно нам оценить и понять.

Вчера я говорил о том, что истину некоторые определяли как совпадение объекта с умственным представлением о нем и что я вижу в таком определении опасность. Это было бы совпадением не просто между умственным представлением и объектом: ведь ум мыслит в собственных категориях, — но между многообразной мистической реальностью, которую мы воспринимаем только частично и оцениваем несовершенно, и выражением, которое мы можем ей придать и которое очень относительно и зависит от нашего восприятия и от нашего умения выражать то, что мы восприняли. Что касается выражения, вчера я говорил, что есть два кардинально разных подхода: первый заключается в стремлении к чисто внешнему сходству, попытке создать изображение, которое было бы максимально похоже на предмет. Но даже это не так легко. Что такое сходство? Что действительно может отобразить то, что мы видим? Что более правдоподобно: фотография или портрет? Снимок дает точное изображение лица, события или пейзажа в определенный момент. Истинно ли оно? В некотором смысле оно абсолютно неверно, потому что на снимке изображены лицо или пейзаж, вырванные из жизненного потока. На лице этого человека не всегда такое выражение. С другой стороны, портрет не пытается просто передать черты изображаемого предмета в определенный момент.

Я хочу вам привести цитату из произведения Роберта Хайнлайна¹, на которую я случайно наткнулся, чему очень рад.

«Художник может посмотреть на симпатичную девушку и увидеть старуху, которой она когда-нибудь станет. Хороший художник может посмотреть на старуху и увидеть симпатичную девушку, которой она когда-то была. Великий художник может посмотреть на старуху, изобразить ее в точности такой, какой она есть... и заставить смотрящего увидеть симпатичную девушку, которой она когда-то была... более того, он может заставить человека с воображением армадилла² увидеть, что эта прекрасная юная девушка все еще жива, хотя дряхлое тело и стало для нее тюрьмой. Он может заставить тебя ощутить тихую, бесконечную трагичность того, что не рождалось еще на свете девушки, которая в сердце своем стала бы старше восемнадцати, что бы ни делало с ней беспощадное время»³.

Здесь тоже говорится о правдоподобии, но о правдоподобии иного рода. Это видение, позволяющее человеку взглянуть на определенный момент в жизни и увидеть все, что прошлое

¹ Хайнлайн Роберт (1907–1988) — американский писатель-фантаст, киносценарист.

² Армадил — млекопитающее животное, проживающее в Южной Америке, броненосец.

³ Хайнлайн Р. Чужой в стране чужих. С. 104.

привнесло в этот момент. Потому что каждый момент нашей жизни является итогом, обобщением всего нашего прошлого, но мы не различаем этого. Обычно мы замечаем только то, что видно на поверхности, что бросается в глаза под влиянием определенных обстоятельств и времени.

Поэтому правдоподобие важно, но какое правдоподобие: которое достигается на портрете или на фотоснимке? Или, может быть, с помощью более глубокого видения — видения, которое отказывается не только от внешности, но практически от любого материального подобия? Если позволите, я приведу вам пример из Писания, хотя я хотел избежать клерикализма и не говорить с точки зрения Священного Писания. Это отрывок, где рассказывается о Христе и женщине, взятой за прелюбодеяние. Ее приводят к Нему, она осуждена по закону Ветхого Завета и, с точки зрения иудеев, которые привели ее, ей вынесен приговор. И Христа спрашивают, как Он решит поступить с ней. Он отвечает: «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень». И когда все ушли, Он спрашивает у женщины: «Где твои обвинители?» — «Они ушли». — «И Я не осуждаю тебя. Иди с миром и впредь не греши»⁴.

Я хотел бы дать вам интерпретацию этой истории, которая как раз отражает то, о чем я говорил. Христос не оспаривает внешние представления. Это не ложное обвинение, как в случае с Сусанной из Ветхого Завета, которая была ложно обвинена в прелюбодеянии, — здесь было реальное доказательство, фактическое доказательство. И что же Он сделал? Означает ли это, что Он просто отверг доказательства, решил, что они необоснованны? Нет. Он увидел здесь законность, но кроме вещественных доказательств было что-то еще: Он увидел перед собой женщину, которая совершила тяжкий грех, и если бы эта женщина осталась только тем, кем она была, прелюбодейкой, — она заслуживала бы осуждение. Но Он увидел, что эта женщина совершила прелюбодеяние по незнанию, потому что она никогда не сталкивалась с законом, лежащим в основе жизни, что грех, зло и смерть нераздельны, что грех несет в себе смерть и разрушение. И теперь она была приведена на суд и знает, что этот суд вынесет ей смертный приговор, и, стоя перед лицом смерти, она видит себя совершенно в ином свете.

Христос отпустил не прелюбодейку и не потому, что Он был мягкосердечным или снисходительным. Он не оправдал бы общество вседозволенности. Он отпустил женщину, которая оказалась перед лицом смерти и поняла, что зло и грех сродни смерти, и теперь могла вернуться к жизни, после того, как она прошла через врата смерти и поняла то, чего она до сих пор не осознавала. Здесь также есть пример такого видения вещей — способности смотреть вглубь и видеть не то, чего на самом деле нет, но то, что существует и находится за пределами внешнего сходства, формы, которую можно скопировать, не разглядев за ней глубину содержания.

Говоря о реальности, я упомянул, что то, что мы видим, может оказаться не реальным, не настоящим, может оказаться иллюзией и искажением. Оно может быть внешностью, скрывающей более глубокое содержание, а может оказаться внешностью без какой-либо глубины; оно может быть неполным выражением чего-то настоящего и подлинного, а может быть формой, которая является ложью и соблазном. Говоря о видимом мире как о чем-то ненастоящем, можно вспомнить индийское отношение к материальному миру (майя) как к иллюзии. Этот мир существует, но по сути он совсем не реальный, не настоящий. Видимое также может оказаться одновременно завесой и откровением. Завесой — потому что скрывающаяся за ней реальность глубже, больше, значительнее, ценнее, чем те формы, которые мы в состоянии постигнуть; но оно также единственное средство, которым мы обладаем, чтобы через постижимые формы воспринять реальность, внутренний смысл. У меня нет времени на цитаты, но существует большое количество произведений пантеистического содержания, начиная с античности и вплоть до нашего времени, авторы которых говорят об этом. Сейчас мне вспоминается французский писатель Жерар де Нерваль⁵, который пишет о реальности так:

⁴ См.: Ин. 8: 2-11.

⁵ Жерар де Нерваль (1808–1855) — французский поэт-романтик.

«Будьте внимательны: внутри видимой реальности, которая кажется инертной, которая, казалось бы, не живет со всей энергией, заключенной в словах “жизнь” и “жить”, — внутри нее скрывается жизнь»⁶.

Один древний писатель сказал: «Расколи камень, и ты увидишь жизнь внутри него». И другие писатели говорили о подобных вещах. Здесь можно также процитировать человека русской культуры, Владимира Соловьева⁷, который писал:

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?⁸

Я говорил вчера о хаосе, о том, что как внутри нас, посреди нас, так и во всей вселенной мы сталкиваемся с хаосом: не с беспорядочным бытием или беспорядком, который является нарушением порядка, но с мистической реальностью, несущей в себе еще не реализованные возможности, которые ждут того момента, когда они созреют, чтобы расцвести, явиться во славе.

Возвращаясь к проблеме выражения смысла — статического и динамического, — можно говорить о различных способах выражения. Если мы принадлежим к определенному культурному контексту, определенной культурной традиции, мы можем понять смысл через аллюзии. Эти реминисценции пробуждают в нас наш собственный опыт, который мы уже восприняли в прошлом. Они постоянно встречаются у Т.С. Элиота и у других авторов — не обязательно поэтов, — в произведениях которых мы можем услышать отзвук всего того, что было сказано или написано в прошлом и что наполняет смыслом каждый образ и каждое слово. Есть и другие способы — аллегории и мифы, которые часто используются и могут иметь не одну интерпретацию. Они, как и многие другие образы, предполагают несколько интерпретаций, потому что, используя их, человек показывает лишь одну сторону, которую он воспринял и выразил с их помощью, или показывает такой образ, который для него более убедителен, чем то, что он мог бы выразить своими словами, потому что он понимает: что бы он ни сказал, эти слова будут ограничивать его переживание, но образ передаст его лучше, чем слова, лучше, чем формулировки.

Наряду с мифом и аллегорией можно говорить о подобии и сходстве, которые можно найти, проводя параллели. Французский поэт Поль Валери⁹ передает свое восприятие видимого через образы, сильно отличающиеся от того, о чем он говорит, и порой к каждому образу, к каждой строке необходим пояснительный комментарий, потому что их значение далеко не очевидно. Пожалуй, это может объяснить фраза еще одного французского поэта — Стефана Малларме. Он несколько лет преподавал в школе, в которую я ходил. Конечно, это было задолго до того, как я в ней учился, но там все равно сохранились отзвуки его присутствия. Помнится, старый человек, который учился у него, вспоминал, как один из учителей обратился к нему: «Месье Малларме, я не понимаю ваших стихов!» Малларме взглянул на него и ответил: «Я не удивлен, сэр, ведь я пишу только для умных».

И наконец, есть попытки передать проблеск реальности, который человек увидел, который является его опытом реальности, в символических образах. В Древней Греции символом называлось нечто очень простое. Когда два друга расставались, один из них должен был уехать далеко, и они понимали, что, возможно, один будет отправлять другому послание, которое тот должен обязательно получить, не сомневаясь в его подлинности, — они брали

⁶ Ср.: *Жерар де Нерваль*. Дочери огня. Л.: Худож. лит-ра, 1985. С. 405 // http://imwerden.de/pdf/nerval_docheri_ognya_1985.pdf

⁷ Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900) — русский философ, богослов, поэт, публицист, литературный критик.

⁸ *Соловьев В.С.* Стихотворение «Милый друг, иль ты не видишь...» // <http://www.klassika.ru/stihi/solovev/milyj-drug-il.html>

⁹ Поль Валери (1871–1945) — французский поэт, эссеист, философ.

монету или кусок глиняной посуды и разламывали его на две половины. Посланник должен был принести с собой один кусок, и, если он точно подходил к другой половине, это означало, что посланник настоящий и тому, что написано в письме, точно можно верить. В этом смысле каждый символический образ — это половина разломанной монеты, и мы можем его узнать, только если у нас есть вторая половина. Для этого нужен человеческий, культурный опыт, а иногда и опыт трансцендентного, такой, как в писаниях мистиков.

Таких примеров очень много. Есть пример у немецкого поэта Шеффеля¹⁰. Он написал песню о любви, о разлуке со своей возлюбленной, где он постоянно проводит параллель между окружающим пейзажем, погодой, серостью дня и печалью в собственном сердце. Это пример простого символа: мир вокруг серый, дует ветер, завывая, сквозь ветви деревьев, идет ливень — вот подходящая погода для расставания, и т. д. Это половина разломанной монеты. Вторая половина есть у каждого из нас. Но иногда образность оказывается более сложной — осмелюсь сказать, что она может быть настолько сложной, настолько отвечать определенному моменту, что даже автор может оказаться в замешательстве, если спросить, что он имел в виду. В одном из писем русский поэт Александр Блок, один из величайших поэтов, поэт-символист, пишет: «Когда я перечитываю свои стихи, которые я так хорошо понимал, все символы были в них настолько очевидны, я больше не понимаю их — они отражают видение одного мгновения, а затем исчезают...»¹¹ Поэтому, когда мы читаем стихи, мы можем увидеть что-то другое, можем ничего не увидеть или мы можем заново уловить тот опыт, который сам поэт потерял.

Есть еще один способ, как передать смысл, который я не понимаю в поэзии или прозе, но который, мне кажется, я лучше или даже слишком хорошо вижу в абстрактном искусстве. Помимо некоторых абстрактных художников, которые просто пытаются сделать что-то невиданное — и это бывает не только в искусстве, — есть художники, которые чувствуют, что необходимо разрушать системы: системы умственных категорий, которые веками формировали представление об окружающих предметах, ситуациях и опыте. Этот опыт видимого, слышимого и осязаемого мира стал заложником умственных категорий, которые должны быть разрушены, как должна быть разрушена система, чтобы человек смог дышать. Чтобы человек мог, освободившись от чрезмерно навязчивой рациональной структуры, обрести нечто большее — новое видение.

Я дам вам пример, который граничит с тем, что я говорю об образе. Психолог, профессор Бристольского университета Ричард Грегори¹² написал книгу «Разумный глаз», в которой показал, как часто мы узнаем что-то, видим что-то, потому что мы знаем, как смотреть на вещи, знаем, как различать их. Он воспроизвел очень интересную фотографию. На ней изображен далматинец (знаете, такие собаки, которые покрыты пятнами, как будто у них корь), стоящий на фоне поверхности, покрытой лужами. Лужи и пятна на теле собаки практически одного и того же размера. Разумеется, когда мы смотрим на собаку, мы видим ее, когда она стоит, когда она в движении и т. д. Но когда мы видим собаку на таком фоне, обычно ее контур выделен линией, которая придает ей очертания. Однако здесь он убрал контуры, и мы не можем увидеть собаку. Мы не видим ее, пока, приложив усилие, не различим два более мелких пятнышка — ее глаза и еще два пятнышка — ее ноздри. Затем мы с удивлением обнаруживаем продолговатую лужицу, и понимаем, что это тень хвоста собаки, и так постепенно мы можем восстановить очертания всей собаки. Я чувствую, что иногда абстрактное искусство стремится к такому смещению общепринятого взгляда — взгляда, который навязывают нам наши умственные схемы и формулировки, чтобы взглянуть на вещи по-новому. Безусловно, когда вы посмотрите на далматинца на этом фоне, вы в конце концов различите того же далматинца, но, с другой стороны, сам факт, что вы отодвинули эту реальность и взглянули на нее заново, может позволить вам, помочь вам обрести новый взгляд на вещи. В вашем видении появится та новизна, которой вы не смогли бы достичь, если бы снова и снова смотрели на картину, проецируя на нее собственные категории.

¹⁰ Йозеф Виктор фон Шеффель (1826–1886) — немецкий поэт и романист.

¹¹ Митрополит Антоний цитирует приблизительно, по памяти.

¹² Ричард Лэнгтон Грегори (1923–2010) — английский нейрофизиолог, профессор Бристольского университета.

Французский писатель Андре Мальро сказал, что созерцание окружающего мира, восприятие красоты и уродства и просто взгляд художника — не практичный, не утилитарный взгляд на окружающий мир — должны привести нас к видению, затем к размышлению, но не для аналитических выводов, а к более глубокому размышлению о том, что видимое значит для нас или что оно значит само по себе. А затем должно произойти своего рода избавление нас от того, что нам предлагают наши умственные представления, — освобождение нас самих от человеческих построений в попытке увидеть объект, а не самих себя или свое заранее сложившееся понимание. Конечно, опасность воспринимать мир в наших человеческих категориях есть всегда. Однако у нас остается возможность попытаться научиться — я уже говорил об этом и не хочу повторяться, — мы можем поступать иначе, если научимся смотреть на вещи неэгоистичным, беспристрастным, чистым взглядом. Неэгоистичным — в том смысле, что мы должны смотреть на вещи, не думая, как они повлияют на нас, видеть предмет, а не самих себя — свое отражение, свои умственные проекции, источник опасности или удовольствия для нас самих. Мы должны видеть вещи чистым взглядом, который рождается из этой свободы от страха или жадности, с которыми мы обычно подходим к окружающим нас предметам и живым существам.

Наконец, есть очень сложный мир притч. Мы слишком часто воспринимаем притчи просто как иллюстрации, точно так же, как в любом комиксе есть иллюстрации, которые не передают ничего, кроме того, что есть в тексте, но добавляют к нему что-то вроде яркого наглядного изображения. Но притча гораздо богаче и интереснее, потому что в ней содержатся одновременно и объект, и мы сами, она подключает всю нашу способность к воображению и весь наш опыт в неограниченной степени. Я бы хотел поразмышлять об этом и привести как пример геометрические фигуры.

Мы знаем, что у круга есть центр. Законченное утверждение, самоочевидное утверждение подобно кругу, имеющему центр. Если вы встанете в центре, вы сможете увидеть фигуру целиком. Любое фактическое утверждение будет подобно этому образу. Эллипс — продолговатая фигура, похожая на круг, на котором кто-то сидел и раздавил его, и он растянулся так, что в нем появилось два полукруга.

Эти два полукруга не полные, они связаны двумя кривыми, но у каждого из них есть свой фокус, и между этими двумя фокусами очень любопытная связь. Если вы полностью восприняли то, что есть в одном из фокусов, вы сможете воспринять то, что есть в другом, и наоборот. Это похоже на принцип шепчущей галереи в архитектуре. Если вы стоите в месте, где находится фокус, на одном конце эллипса, а кто-то другой находится в точке фокуса на другом конце, то самый тихий ваш шепот будет слышен из противоположного фокуса очень четко, тогда как ни в одной другой части эллипса ваш голос не будет воспринят.

Это очень важный способ передачи смысла в словах, музыке и в других формах выражения, потому что создатель произведения говорит из определенной точки и, чтобы его услышать, вы не сможете просто попасть в эту точку, потому что вы не можете отождествиться с ним настолько, чтобы получить его восприятие опыта, но вы можете пойти в противоположную точку и ясно услышать то, что он говорит. И я думаю, что поэт именно так говорит о своем опыте, вызывая, выводя наружу, выявляя наш собственный опыт, делясь при этом своим опытом так, что он делает наш опыт богаче. Мы разделяем его опыт, но этот опыт мы не изобретаем, не берем извне, — это опыт, который вызван изнутри нас точно так же, как весь мир в первой главе Книги Бытия вызван из хаоса творческим Словом, которое говорит всему: «Явись!» — и все появляется, раскрывая себя и одновременно будучи откровением Божьим.

Но есть еще одна интересная геометрическая фигура, которая называется парабола. Парабола, образно говоря (прошу прощения, я не математик), чем-то напоминает эллипс, у которого отняли вторую половину. В ней есть начало одного полукруга, но дальше линии эллипса, выходящие из него, остаются разомкнутыми. Парабола также обладает центром, фокусом, но если вы возьмете вершину этой параболы и проведете линию через центр, эта линия уйдет в бесконечность. И это, мне кажется, делает параболу такой необычной, потому что вы можете охватить взглядом центр, который находится у вас перед глазами, у вас под носом,

который доступен вам, а потом оттуда взглянуть в бесконечность и, следуя за этой прямой, пройти так далеко, как только сможете. Только вы, не кто-то другой: я могу пройти дюйм, вы пройдете ярд, кто-то еще сможет пройти целую милю, но мы все будем следовать за этой линией, и это возможно, потому что мы начали с этого конца, с точки, которую кто-то определил как начало.

Мы находим это в евангельских притчах, и многие, менее сложные притчи восточной и западной традиции или культуры построены на том же принципе. Центр находится в пределах вашего восприятия, но он не дает нам оставаться на том же месте, наоборот, он словно говорит нам: «Отправляйтесь в бесконечность, идите дальше, так далеко, как только сможете!»

Искусство в этом смысле интересно тем, что здесь форма выражения, будь то речь, звук, слова или очертания, рождается из опыта и представляет собой воплощение содержания, которое облекается в эту форму благодаря художнику: он воспринял содержание и передал в своем произведении. И затем для него и для людей, которые принадлежат вместе с ним к одной культуре или разделяют тот же духовный, интеллектуальный или эмоциональный опыт, эта форма передает частичку его собственного знания, не только рационального и интеллектуального, но целостного знания. Потом проходят век за веком, но форма остается прежней. Мы видим произведения искусства, созданные сотни, тысячи лет назад, и не всегда можем восстановить замысел человека, который их создал, например, если произведение родилось из религиозной традиции, которая вымерла и сейчас нам недоступна или о которой мы можем только строить догадки, но не жить в ней, или если оно принадлежит к культурной традиции, которая нам недоступна, потому что настолько отличается от нашей культуры, что мы не можем найти соответствие этому опыту. Тогда перед нами оказывается форма, которая требует от нас какого-то отклика, и этим откликом иногда может стать новое содержание — не совершенно оторванное от того содержания, которое его вызвало, которое было источником этого произведения искусства, но новое, рожденное из того немногого, что знаем мы, из того немногого, что мы можем воспринять, и из всего того, что есть внутри нас самих. В этом случае в существующую форму вливается то содержание, которое, возможно, изначально в ней отсутствовало или присутствовало как часть всеобщего человеческого опыта, а не конкретного опыта в данном времени, пространстве и истории.

Здесь я мало что могу сказать, но этой зимой я случайно увидел по телевизору спектакль «Дон Кихот». Я случайно оказался перед экраном телевизора, который обычно не смотрю. Вы помните, что рассказ о Дон Кихоте заканчивается тем, что главный герой открывает свое безумие и возвращается к здравому смыслу. В этой телевизионной программе история была представлена верно (конечно, в сокращенном виде), но с обратным смыслом: герой приходит в себя, но потом все это видение рушится, и он возвращается к убеждению, что в его прошлом видении было больше истины, чем в том, как все видит разумный человек. Так из старого произведения рождается новое содержание. Это, безусловно, нечестно по отношению к Сервантесу, это нарушает его замысел, но в какой-то мере это возможно, если говорить о новом видении.

Чтобы установить связь между тем, о чем я говорил до этого, и тем, о чем я намерен рассказать самым терпеливым слушателям, я бы хотел обратить внимание, что все это время я говорил о красоте исключительно в человеческих категориях, то есть с физической и психологической точек зрения. Однако в христианской традиции и за ее пределами также есть очень сильное ощущение красоты, представление о красоте, которое относится к духовному подвигу. Писатели ранней Церкви, существовавшей в еще неразделенном христианском мире (поэтому здесь не нужно оговорок), говорили, что стать подлинной личностью значит создать произведение искусства. Святой Ириней Лионский во втором веке говорил: «Слава Божия — это человек, выросший в полную меру своего величия».

И православная традиция говорит о духовной борьбе как о достижении совершенной красоты. Собрание текстов, посвященных аскетическим и мистическим учениям Православия, по-гречески называется *Φιλοκαλία*¹³, что означает «любовь к красоте». Здесь говорится не о внешней красоте, но о красоте, которая обнимает духовное величие человека, гармонию его

¹³ «Добротолюбие» (греч.).

души и гармонию его тела. Я думаю, что очень важно помнить о том, что красота, если говорить о ней как о творчестве, относится не только к тварному, но и к нетварному — к приобщению миру невидимому. Об этом говорит Леви-Брюль, когда пишет о мистическом сопричастии человека, о приобщении не только к материальному миру, но и к Творцу этого мира. Во Втором послании апостола Петра мы находим призыв «соделаться участниками Божественного естества»¹⁴. Об этом можно говорить в категориях не только святости, гармонии, чистоты, здоровья во всех его проявлениях, но также как о совершенной красоте, о явлении того, что есть истина, и за пределами истины — того, что есть реальность, открывающаяся перед нами, о красоте, которая является убедительной силой этой реальности. Такая красота — действительно «в глазах смотрящего»; у нас должны быть глаза, которые могут увидеть, но не пассивно, потому что участие, приобщение, вхождение в опыт требуют от нас такого же напряжения, такого же безжалостного отношения к самому себе, которое требует от себя художник, когда, глядя на кусок гранита или мрамора или на пустой холст, он должен увидеть в этом куске гранита статую, заключенную в камне, которую он призван освободить. Но это предполагает, безусловно, существование того, что Андре Мальро называет «псевдоискусством» — всех видов творческой деятельности, которые вместо того, чтобы приводить человеческую реальность к совершенству, принижают ее, препятствуют величию, не дают нам вырасти в меру красоты, подменяя подлинную красоту ее искажением.

Я закончу эту беседу мыслью Достоевского, где он противопоставляет два вида красоты. Не каждый способен понять истину умом, не каждый способен охватить многое из того, что доходит до нас через посредство наших умственных способностей. Но нет ни одного человека, кто не был бы способен отозваться на то, что ему встретилось, разглядев в этом красоту или уродство. Достоевский знал, о чем говорил: вы, наверное, помните его фразу «красота спасет мир».

Два года назад я был поражен, когда, готовя беседу о красоте, надеялся найти о ней все в Британской энциклопедии и обнаружил, что там такой статьи нет. В энциклопедии нет отдельной статьи, посвященной красоте. Однако в статье «Эстетика» вы найдете такую фразу: «Красота — это чисто субъективный опыт, о котором ничего не может быть сказано».

Беда в том, что восприятие красоты может быть субъективным, если говорить о выборе того, что я или вы назовем красивым, но такова общечеловеческая реакция или отклик на все, что мы видим, будь то нравственная ситуация или объект. Вы можете показать объект человеку и спросить его, что он об этом думает, и он ответит: «Как некрасиво!» или «Как мило!» — и в этот момент появляются красота или уродство, которые соотносятся друг с другом. И слова Достоевского «мир спасет красота» означают, что всякий может отозваться на истину как на красоту или отказаться от уродства, потому что оно — ложь против реальности, искажение реальности, клевета на реальность или соблазн. И Достоевский говорит, что есть два типа красоты. Есть подлинная красота, которая возвышает человека, и есть ложная красота, которая возникает из человеческой жадности, человеческой подлости, сладострастия, красота, оторванная от глубоких и подлинных чувств.

К этому я вернусь в последней беседе. Я бы хотел закончить следующей цитатой из переписки Достоевского: «Что такое художественная реальность? Говорят, что произведение художника должно отражать реальность и т. д. Художник создает жизнь, жизнь во всем ее широком размахе, какой раньше не было».

Это пример того, о чем он говорит. И еще: «Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, — неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту без всяких условий, а так, потому только, что она красота, и с благоговением преклоняется перед нею, не спрашивая, к чему она полезна и что можно на нее купить? И, может быть, в этом-то и заключается величайшая тайна художественного творчества, что образ красоты, созданный им, становится тотчас кумиром, без всяких условий. А почему он становится кумиром? Потому что потребность красоты развивается наиболее тогда, когда человек в разладе с действительностью, в негармонии, в борьбе, то есть когда наиболее живет, потому что человек наиболее живет

¹⁴ См.: 2 Петр. 1: 4.

именно в то время, когда чего-нибудь ищет и добивается; тогда в нем и проявляется наиболее естественное желание всего гармонического, спокойствия, а в красоте есть и гармония, и спокойствие. Когда же находит то, чего добивается, то на время для него как бы замедляется жизнь, и мы видели даже примеры, что человек, достигнув идеала своих желаний, не зная, куда более стремиться, удовлетворенный по горло, впадал в какую-то тоску, даже сам растревлял в себе эту тоску, искал другого идеала в своей жизни и, от усиленного пресыщения, не только не ценил того, чем наслаждался, но даже сознательно уклонялся от прямого пути, раздражая в себе посторонние вкусы, нездоровые, острые, негармонические, иногда чудовищные, теряя такт и эстетическое чутье здоровой красоты и требуя вместо нее исключений. И потому красота присуща всему здоровому, то есть наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма человеческого. Она есть гармония; в ней залог успокоения; она воплощает человеку и человечеству его идеалы»¹⁵.

Я не могу согласиться со всем, что я сейчас прочитал, но я хотел, чтобы вы обратили внимание на эту точку зрения Достоевского, на его представление о том, что есть два вида красоты. Первый является исполнением и ведет к полноте, а второй — это то, что французский эстетик называет *art d'assouplissement*, то есть искусство, которое заполняет пустоту, искусство потребления, которое не несет красоту в себе самом, но которое поглощается, используется, чтобы заполнить пустоту, чтобы насытить нас, потому что мы испытываем голод: мы не способны увидеть подлинное величие и потому ищем самую низменную пищу.

Ответы на вопросы

Мне показалось, вы считаете, что нам следовало бы смотреть на окружающий нас мир, не имея в голове никаких умственных построений о нем, никаких предубеждений или схем, в которые мы можем попытаться вписать то, с чем мы ежедневно сталкиваемся в жизни. С другой стороны, вы утверждаете, что когда мы сталкиваемся с природным миром, мы видим в нем красоту, которая неотделима от этого мира. Мне кажется, было бы логичнее говорить о том, что красота на самом деле является построением, которое мы переносим на окружающий мир, так же как и уродство; и само предположение, что мы можем смотреть на мир вне каких-либо построений, кажется мне немного надуманным.

Я говорил о том, что мы относимся к большинству окружающих нас вещей, исходя из предвзятого мнения, из заранее составленной схемы, в которую мы заключаем их, вместо того, чтобы быть действительно свободными для восприятия, открытыми, готовыми встретиться со всем, что окажется у нас на пути. Спустя какое-то время мы можем сердцем, умом или чем-то еще, нашим личным опытом в каком-то смысле оценить то, что увидели, но в первую очередь мы должны отнестись к тому, что оказалось перед нами, с открытостью и суметь увидеть. Я могу дать вам два примера: один очень простой, очевидный, и другой, который мне кажется очень трогательным.

Когда школьника или школьницу вызывают к директору или к директрисе, они ожидают встречи исключительно с директором или с директрисой, они никак не предполагают, что встретят личность, и они настроены увидеть функцию, а не человека. Я помню, как в начале войны, когда я служил рядовым, меня вызывали к сержанту, и я не ждал, что он будет кем-то кроме сержанта, что означало для меня опасность, страх и ничего хорошего. Точно так же мы, еще до того, как увидеть человека, знаем, чего от него ждать, и, таким образом, не видим, кем он является на самом деле. Потому что если бы мы умели видеть, мы могли бы обнаружить, что сержант или директор, или любой другой человек, с которым мы встретились, на самом деле совсем не тот, кем кажется.

Я хотел бы сделать небольшое предисловие ко второму примеру. Однажды я выступал в Оксфорде перед группой студентов и говорил с ними о встрече, о том, что может способствовать плодотворной, интеллектуальной встрече между двумя людьми. Местный

¹⁵ Достоевский Ф.М. Г-н – бов и вопрос об искусстве // ПСС. М., 1972. Т. 18. С. 94.

капеллан сказал мне: «Вы говорите о невозможном. Вы говорите, что нужно смотреть на людей и видеть их, нужно слушать и слышать их, но я встречаю так много людей, что у меня нет возможности слушать и слышать их всех: они говорят и проходят мимо». Я ему сказал на это: «Вам не обязательно сразу воспринимать весь поток студентов, которые проходят через вашу комнату, вы можете начать с меньшего: вы можете увидеть самого близкого, вы можете услышать того, кто ближе всех к вам». Ему было лет пятьдесят. Он попросил меня привести пример. Я сказал: «Закройте глаза». И когда он закрыл глаза, я спросил у него: «Можете сказать, какого цвета глаза у вашей жены?» Он открыл глаза, посмотрел на меня (хотя я не был его женой) и сказал: «Я не могу вспомнить». На самом деле, когда он был влюблен в нее, он наверняка только и делал, что смотрел ей в глаза — он мог не видеть ничего, кроме ее глаз, — но потом они поженились, они были вместе уже тридцать лет, и потребность смотреть друг на друга ушла. Они прошли всю жизнь рука об руку; к чему было делать все то, что люди делают в начале совместной жизни? Он даже не смог вспомнить ее глаза — о чем еще можно говорить?

Теперь я хотел бы перейти к более серьезному примеру. Я вспоминаю пожилую русскую женщину, которая скончалась несколько лет назад, она была женой британского историка Льюиса Нэмира. Во время русской революции, в самом начале, она была арестована, ее посадили в тюрьму, и в результате она провела несколько лет в лагере. Она рассказывала мне, что когда она была в тюрьме, ее допрашивали каждую ночь, допрос длился часами, затем делали перекрестный допрос, снова допрашивали, потом снова перекрестный допрос; и она дошла до полного изнеможения.

В одну из ночей, уже под утро, когда все ее силы иссякли, когда в ней совершенно не осталось мужества, она почувствовала, что так больше продолжать не может. Даже если за это ее отправят в карцер, даже если ей придется перенести все что угодно, она должна рассеять дурман этого бесконечного, повторяющегося допроса. И она подняла взгляд на следователя с готовностью противостоять ему, бросить ему вызов, чтобы дурман наконец рассеялся. И, сказала она, когда она посмотрела на него, она увидела серое от усталости лицо, глаза, полные тоски, потому что этот человек, точно так же, как и она, бесконечными часами сидел на этом допросе, и он устал и изнемогал так же, как и она. И на одно мгновение ей показалось, что между ними нет никакой разницы, просто вихрь революции швырнул его, как осенний лист, по одну сторону стола, а ее — по другую, и они оба были заложниками этой ситуации. Она увидела человека в изнеможении, и, увидев его, улыбнулась ему, а он улыбнулся ей в ответ. Допрос продолжился, но наваждение уже было разрушено, как только каждый из них увидел в другом человека. Вот что я имел в виду. Вместо того, чтобы видеть в этом следователе только лишь следователя, она увидела в нем человека.

И если бы мы точно так же относились к тому, с чем встречаемся, — к животным, к людям, к ситуациям, — мы научились бы видеть в них то, чего мы никогда не увидим, если будем смотреть с жадностью. Понимаете, когда вы смотрите на корову и видите в ней только живую говядину, вам никогда не откроется тайна этого живого существа — на это я и хотел обратить внимание.

Конечно, затем мы должны осмыслить то, что увидели. У нас есть разум: мы должны быть в высшей степени внимательными, чуткими, чувствительными. У нас есть восприимчивость и чувствительность, которые мы должны использовать в полную силу. Но чтобы по-настоящему понять то, с чем мы сталкиваемся, нужно освободить объект от себя самих, перестать видеть его только по отношению к нам самим — тогда, может быть, мы сможем увидеть больше.

Скажите, пожалуйста, почему вы не привели ни одного примера из английской поэзии? Потому что каждый раз, когда вы говорили о том, что истина — это красота, я не мог не вспомнить Китса.

К сожалению, ответ на этот вопрос очень простой: из-за своего невежества. Проблема в том, что когда я прибыл в эту страну, мне было тридцать пять лет, а английский язык я начал учить незадолго до приезда — примерно за три месяца — по переводу Библии 1611 года. Поэтому когда я приехал сюда, все знание английского языка, которое у меня было, было взято

из первой части Книги Бытия, включая грамматику и словарный запас, и вы можете себе представить, что было дальше. С тех пор я пытался читать как можно больше, но мне трудно цитировать английских поэтов, потому что я мало знаком с ними. Понимаете, сколько бы вы ни читали во взрослом возрасте, вы, скорее всего, намного больше прочитали и узнали, будучи в школе. Я же впервые открыл английские детские книжки в сорок лет, когда перешел с языка Книги Бытия на разговорный английский. Я старался больше читать прозу, чем поэзию, потому что мое призвание — говорить с людьми, и люди не рассчитывают, что я буду говорить стихами. Кроме того, мне трудно воспринимать некоторых английских поэтов из-за того, что мое знание языка несовершенно, и мне требуется очень много времени, чтобы понять, как читать стихотворение на английском языке так, чтобы оно было для меня стихотворением, а не просто высказыванием. Поэтому я прошу прощения, мне очень стыдно, но ответ на ваш вопрос: невежество.

Вы говорили об искусстве, цель которого — заполнить пустоту. Откуда эта пустота?

Я бы ответил на этот вопрос — но это мое личное мнение — словами Майкла Рамсея¹⁶: он говорил, что в каждом человеке есть пространство, которое может заполнить только Бог, которое не может наполнить ничто, кроме Него. Я думаю, что до тех пор, пока мы не растем духовно, пока мы не развиваем не только наши физические или психологические способности и все, что они подразумевают, но и наш дух, у нас будет оставаться чувство голода, нужда в чем-то большем, и тогда мы будем пытаться заполнить эту пустоту самыми разными вещами. И когда мы говорим о человеке, мы говорим (по крайней мере, я говорю) о двух уровнях. С одной стороны, каждый из нас подобен пылинке — мельчайшей хрупкой пылинке, которую может уничтожить что угодно, если смотреть на нее как на часть известного нам мира. Если подумать об этом, то на самом деле мы не имеем никакого значения. С другой стороны, внутри каждого человека есть такая глубина — в психологическом и во всех смыслах, — что нет такого знания, нет таких эмоций, такого опыта, ничего такого, что могло бы до конца наполнить, до конца насытить ее. Человек, каким бы маленьким он ни был, несет в себе такую огромную глубину, такое широкое пространство, что, если бросить в него все знание, всю любовь, всю красоту, все это канет, как в бездну, и если прислушиваться, ожидая услышать эхо от падения на дно, вы никогда его не услышите.

И само понятие о человеке находится в напряжении между этими двумя крайностями. Я думаю, что пока мы не достигнем окончательной, гармоничной полноты в теле, душе и духе, мы будем испытывать голод. И тогда мы будем обращаться к тому, что нам знакомо. Мы не станем, если в этом нам никто не поможет, пытаться достигнуть неизвестного. Мы будем думать: «Я проглотил кусок мяса, и я знаю, что он меня насытил. Я проглотил секс, я проглотил музыку, я проглотил что-то еще, я с жадностью съел все это», — но затем приходит момент, когда голод возвращается. И здесь, я думаю, прав Достоевский, когда он пишет, что красота — это совершенная приобщенность к совершенной красоте, которая есть Бог. Но я сейчас говорил об этом, как я это вижу, не пытаясь дать универсальный ответ, потому что не думаю, что я могу его дать. Я мог бы вам ответить с точки зрения атеиста, с точки зрения агностика, с точки зрения русского человека и так далее, но тогда это не было бы убедительным, потому что это не было бы моим личным убеждением.

¹⁶ Артур Майкл Рамсей (1904–1988) — 100-й архиепископ Кентерберийский (1961–1974).

Значение уродства

Думаю, было бы печально завершить серию бесед (или лекций) о красоте разговором об уродстве. И если бы уродство было последним словом, я бы понял, что так делать нельзя и не следует. Однако если я буду говорить о месте, роли, о значении уродства, то я буду рассматривать его в контексте красоты и потому что я думаю, что уродство действительно важно и действительно имеет значение — не только эстетическое, но и нравственное и даже духовное.

Вчера я обратил ваше внимание на то, что с ранних веков христианства понятие красоты относили к духовной области, и уже в древнем мире говорили вместе о красоте и о добре. В Древней Греции человека описывали как красивого, хорошего и храброго с помощью одного слова, которое сочетало в себе все эти характеристики. А писания, в которых древняя Церковь соединила аскетическое и мистическое учение, были собраны под единым названием *Φιλοκαλία*, что означает «любовь к красоте» — не к внешности, но к глубокой, сущностной красоте, как внешней, так и внутренней.

Такое чувство красоты заставляло древних авторов утверждать, что вся жизнь — это художественное произведение, что каждый из нас — художник, что наши данные, можно сказать, материал, физический, психологический и духовный, составляющий нашу личность, подобен материалам, из которых скульптор призван сделать статую. Все, что человек делает, чтобы вырасти в полную меру своего достоинства, — это творчество художника, а верх искусства — это борьба, которая начинается в духе, а затем подключает и захватывает душу и тело.

И конечная цель — совершенная красота, к которой мы призваны стремиться, — выражена в словах св. Ирины Лионского, когда он говорит: «Слава Божия — это человек, выросший в полную меру своего величия». Поэтому красота или уродство играют роль и имеют место не только в области скульптуры, изобразительного, музыкального искусства, но и в реальности человеческой жизни.

Я приводил вчера цитату из Достоевского, где он говорит о нескольких моментах. Прежде всего, он говорит: «Красота спасет мир». Красота, которую он понимал в рамках классической традиции как убедительную силу истины, как откровение реальности, такой, какая она есть, — в истинном свете, свободной от уродства, часто наложенного на нее нашим человеческим непониманием или искажением, которые мы приносим в этот мир. Но он также настаивает на том, что красота — это тайна, она не однозначна, в ней есть многогранность, которая не позволяет легко отличить красивое от уродливого, как мы отличаем один цвет от другого, как отличается тьма от света и т. д. Для него есть два вида красоты. И, как часто бывает у Достоевского, то, о чем он говорит, требует пространных объяснений, потому что он не всегда сам ясно понимает, о чем хочет сказать, когда говорит, что есть два вида красоты. Дальше в своих записях он объясняет, что это не два разных вида красоты, но красота, на которую можно смотреть двояко. Можно смотреть с чистым сердцем, с ясным разумом, а можно смотреть и видеть искаженно, с неверным пониманием, перенося на то, что мы видим, — «видим» в широком понимании этого слова, — перенося на то, что мы видим, собственные внутренние представления или состояние.

Я уже рассказывал вам историю о духовном наставнике, который, глядя на блудницу, увидел в ней только сияние красоты, которой наделил ее Бог. А его ученики, которые все еще находились во власти вожделения и искушений, не могли смотреть на нее, не замечая в ней уродства блуда. В этом смысле совершенно точно, что красота уникальна, красота неповторима, красота целостна, но то, как мы ее видим, может составлять проблему. Это относится не только к красоте, но и ко всему в нашей жизни. Наш взгляд должен быть ясным, наше сердце должно быть чистым, наш разум должен быть просвещенным, все наше существо должно обладать целостностью и цельностью, если мы хотим видеть целостность и цельность вокруг себя.

Таким образом, двойственность заключена не в красоте, а в человеке. Человек разделен в самом себе. То, что я говорю о человеке, очевидно, не требует дополнительных пояснений, но

апостол Павел в двух местах своих посланий говорит, что чувствует внутри себя противоборство двух законов: закона жизни и закона тления. Это импульс жить полной жизнью, вырасти в полную свою меру, перерасти все рабство и узость, и другой импульс, который склоняет к инертности, к тому, чтобы довольствоваться тем, чтобы быть ниже призвания человека — пресмыкаться вместо того, чтобы жить. В другом месте он дает еще один образ: он говорит, что в нем, как и в любом из нас, есть Новый Адам по образу Христа и Ветхий Адам по образу того, кто избрал смерть и тление. И когда мы оказываемся перед лицом красоты, перед нами стоит задача не просто узнать красоту и отличить ее от уродства. Но есть красота, которая несет яд, не сама в себе, но потому, что мы видим ее такой; и есть уродство — объективное, видимое уродство, — которое может играть положительную роль.

Впервые я столкнулся с этой мыслью случайно, в стихотворении французского писателя Бодлера¹⁷. Прошу прощения, что я снова привожу в пример зарубежного автора, а не подходящих в этом случае английских писателей. У него есть стихотворение под названием «Падаль», где он описывает, как, гуляя по сельской тропинке, он наткнулся на разлагающийся труп. Он с грубостью описывает его, а затем переходит к другой мысли: «Но вспомните: и вы, заразу источая, вы трупом ляжете гнилым»¹⁸ — а потом продолжает и заставляет нас осознать тот факт, что это не последнее слово. Я думаю, что это очень важно: во всяком искажении, всегда, когда мы сталкиваемся с неправдой, суметь прочесть значение того, с чем мы столкнулись, превзойти это и выйти за пределы уродства к иному видению.

Если говорить с точки зрения моей бывшей профессии, то как врач я ценил все, что приводило пациента ко мне. Не потому, что я получал с этого доход, но потому, что если бы человек не почувствовал боль или какое-то неприятное ощущение, он бы не стал беспокоиться о своем состоянии и в результате умер бы от неизвестной болезни. То же самое можно сказать об уродстве, когда оно обращает на себя наше внимание. Но я бы хотел, чтобы из того, что я сказал, вы поняли, что уродство, прежде всего, проявляется не в какой-то либо форме или чертах, не во внешнем виде, но в том, как мы воспринимаем то послание, с которым мы сталкиваемся, и что при этом происходит с нами. Я бы сказал здесь то же, что было сказано о красоте: уродство — в глазах смотрящего, в нашем восприятии. Однако можно кое-что сказать и о том уродстве, которое мы можем назвать объективным.

Глядя на человека, мы все можем назвать его красивым или уродливым, и это будет правдой, но лишь в контексте нашей культуры, в контексте нашей расы: то, что красиво для англичанина, может показаться уродливым африканцу или китайцу, потому что в каждой стране свой идеал, канон красоты. Если мы вспомним, к примеру, образы святых, то мы увидим, что изображение английского святого отличается от изображения греческого святого очертаниями, цветом, размером, и в то же время оба изображения являются попыткой представить самый прекрасный образ, который только может быть. Но для английского художника нет ничего прекраснее английского лица; и нет ничего прекраснее греческого и русского лица для грека и русского. Во всех этих образах есть красота, но ее форма отличается.

У меня есть с собой отрывок из интервью, которое когда-то дал человек по имени Жак Брель — певец родом из Бельгии, живший во франкоговорящих странах, то есть в Бельгии, Франции и Швейцарии, и умерший от рака во Франции. В этом интервью ему задали вопрос о его некрасивой внешности. Он был уродлив, и никто этого не отрицал, и он сам этого не отрицал. Здесь, если можно, я сделаю небольшое отступление, чтобы рассказать очень трогательную историю из жития святого Викентия де Поля¹⁹. Однажды, когда святой Викентий был еще очень молод (ему было лет восемнадцать), его отец увидел, как он смотрится в зеркало, и замер, потому что не ожидал, что его сын, будучи столь уродливым, сможет засмотреться на самого себя. И он услышал, как святой Викентий сказал: «Для людей я чересчур уродлив, но, быть может, Бог примет меня таким». Здесь, как видите, он оценивает уродство с точки зрения того, что считалось красивым в его время, среди его народа, в его стране, в его обстоятельствах.

¹⁷ Шарль Пьер Бодлер (1821–1867) — французский поэт и критик, классик французской и мировой литературы.

¹⁸ Бодлер Ш. Падаль // Цветы зла. Пер. В. Левика.

¹⁹ Викентий де Поль (1581–1660) — католический святой.

Но здесь есть и решение проблемы. Он не сдался, он воспринял уродство как вызов и задался вопросом: «Что можно сделать, если ты такой, какой ты есть?» И он сделал вот что: он воплотил в себе самое высокое произведение искусства — искусство святости, искусство стать человеком в красоте совершенства, человеком, чья святость разливается вокруг него и осуществляется на благо огромного множества людей, не только в его время, но и вплоть до нашей эпохи²⁰.

Когда Бреля спросили о его уродстве, он ответил: «Я думаю, что если человек уродлив в юном возрасте, он быстро избавится от чувства собственной значительности. В пятнадцать лет красота приносит мальчику много трудностей, как для его возраста, так и для его будущего, потому что в это время человек сосредоточен на своем лице, на своей внешности. Но тому, кто уродлив, — ему пережить этот возраст совсем не сложно: он просто вступает в борьбу и борется, отворачиваясь от себя самого и устремляясь в жизнь». В том же самом смысле, хотя и не теми же словами, об этом говорит святой Викентий де Поль. Затем Бреля спросили, почему он так часто затрагивает эту тему в своих песнях и стихотворениях, и он ответил: «Да, я об этом пишу, потому что я хочу, чтобы другие люди поняли, что, когда человек некрасив, он не сможет сосредоточить внимание, свое и других людей, лишь на самом себе. Но все, что у него останется, — это его поступки и то, что он может отдать и чем поделиться с другими людьми».

Я думаю, очень важно научиться творчески подходить к самым разным видам уродства. Я говорю не только о некрасивом лице, как у святого Викентия или Жака Бреля. Я думаю, что у всех нас, когда мы смотрим на самих себя, находятся черты, которые не удовлетворяют нас, черты, которые мы не любим, которые мы презираем, которые, как нам кажется, нас портят, не дают нам воплотить в себе ту красоту, то откровение красоты, которым мы можем стать. Но вместо того, чтобы отшатнуться, отвернуться от этого, мы можем сказать: «Как чудесно, что во мне есть немощь! Да, это немощь, но она может научить меня отворачиваться от себя самого и направить свое внимание на то, что значит намного больше, будь то жизнь, другие люди, Бог, какой-то один человек или человечество».

Если это психологическая или нравственная немощь в нас, то на нее можно посмотреть с другой стороны, хотя мы всегда воспринимаем немощь — пораженность в нас — как уродство. Есть замечательный пример в посланиях святого апостола Павла, когда он молился Богу, чтобы Тот освободил его от его немощи (что бы это ни было), и Бог отвечает ему: «Довольно для тебя благодати Моей, ибо сила Моя совершается в немощи». И тогда апостол Павел говорит: «Буду хвалиться своими немощами, потому что тогда все доброе во мне будет действием Божиим»²¹. То есть те уродливые черты, те слабости, которые мы видим в себе, могут дать Богу свободу действовать. А если бы мы полностью были удовлетворены собой, мы могли бы лишиться Его свободы действовать — мы могли бы захотеть, решить действовать сами по себе.

Есть еще один аспект, который можно назвать трансцендентным, в чем наша вера вполне сходится с психологией Юнга, хотя мы выражаемся несколько иначе. Речь идет о том, что мы открываем в себе уродство, которое оказывается не нашим личным, а наследственным уродством: те черты, отрицательные черты, которые мы унаследовали. И здесь снова мы можем выбрать два пути. Мы можем отвернуться от них и сказать: «Ох, если бы у меня не было такой наследственности, я бы свободно мог являть славу Бога и самого себя». Мы могли бы поступить так, но могли бы выбрать и другой путь, сказав: «Я получил в наследство не только слабость, немощь или порочные качества, но и задание. Если я смогу изменить, преобразить то, что я получил, если смогу сотворить из этого нечто новое, то я не только исправлю себя самого, но я также помогу своим предкам. И я не передам потомкам те черты, за которые их будут ненавидеть или бояться».

Все это говорит о том, что уродство — личное или общественное — мы должны быть готовы встретить в самих себе, в нашем обществе, в человечестве, встретить дерзновенно, с

²⁰ В 1625 г. св. Викентий основал Конгрегацию миссионеров-лазаристов; в 1633 г. создал Конгрегацию дочерей милосердия, главным делом которой стала помощь бедным, больным, брошенным детям и каторжникам; инициировал множество благотворительных начинаний.

²¹ См.: 2 Кор. 12: 7-10.

вдохновением — как задачу, которая ставится перед нами, как то, что может научить нас чему-то и что мы должны преодолеть.

Уродство может нам казаться пугающим. Я уже приводил вам слова Эдгара По о его отношении к красивому и к уродливому. Он пишет в двух своих эссе о том, что для него все, что не соразмерно человеку, наводит страх и потому отталкивает, и уже несет не красоту, но отвращение, страх и ужас. И в качестве примера он приводит грозу, шторм на море, слишком безбрежный горизонт: все, что нарушает его чувство безопасности и защищенности, для него уродливо и несет зло. И потом он приводит ужасный образ того, каким он представляет себе имение или сад: такого небольшого размера, что они никогда не дали бы ему почувствовать себя незащищенным в пределах, в которых он живет. Это пример трусливого отношения к жизни. Если мы хотим смотреть в лицо жизни, мы должны быть готовы столкнуться лицом к лицу с тем, о чем я уже говорил, — с жизнью как с хаосом, с таинственной реальностью, полной возможностей, несущей в себе потенциал возможностей, которые еще не проявились и которые, когда проявятся, могут напугать нас, если мы не готовы вырасти в их меру. И в этом смысле как красота, так и уродство требуют от нас величия: мы не сможем смотреть в лицо уродства, пока мы не дорастем до его уровня, пока мы не будем готовы посмотреть на него с дерзновением, с готовностью бороться не на жизнь, а на смерть, но не мириться с поражением и унижением.

Уродство вполне может быть справедливым описанием реальности в том смысле, что порой искусство — поэзия, проза, живопись или другие виды искусства — ставит нас перед лицом уродства или ужасов жизни. И с нашей стороны будет трусостью отвернуться от уродства и искать в жизни только гармонии, красоты или того, что будет настолько нейтральным, что не будет пугать нас. Я помню одну бабушку, которая, читая своим внукам книги, всегда меняла их концовку, потому что конец всегда должен был быть апофеозом, быть приятным и прекрасным. (Я вижу, кто-то смеется: нет, то была не моя бабушка.)

Мы должны быть готовы увидеть уродство, внимательно взглянуть на него. Мы должны найти в себе мужество сделать это, так же как врач должен смотреть в лицо ужаса и уродства болезни и боли. После окончания войны я полтора года занимался людьми, возвратившимися из немецких концентрационных лагерей. Это было неприглядное, душераздирающее зрелище, но в него необходимо было погрузиться настолько глубоко, насколько возможно, потому что, только взглядываясь в него всем умом, всем сердцем, всем своим существом, рискуя в каком-то смысле быть глубоко раненным этим зрелищем, можно было надеяться чем-то помочь. Мы не хотим смотреть на то, что произошло, что происходит сейчас в концлагерях, на войне, смотреть на болезнь, голод, на страдание во всех его проявлениях, но мы должны найти в себе мужество повернуться к этому лицом. Мы частично учимся этому мужеству косвенным образом через сюжеты произведений, зная, что напряжение сюжета, возможно, в какой-то момент разрешится. Мы учимся этому через пьесы или фильмы, но понимаем, что в любой момент, когда страх будет слишком сильным, когда ужас будет чересчур велик, мы сможем почувствовать под собой свое кресло и осознать, что все это происходит не со мной, что все в порядке. Какая это страшная фраза: «Все в порядке»! Мы можем и не говорить так, потому что мы все достаточно лицемерны или осторожны и не хотим, чтобы нас осудили, но это так: мы в безопасности. Если книга слишком страшная, я могу закрыть ее, если фильм или спектакль слишком пугает меня, я могу напомнить себе, что нахожусь за его пределами... Нам следует изменить такое отношение.

Несколько лет назад я говорил о голоде в Индии, после тяжелого опыта соприкосновения с тем, что я там видел в 60-х годах. Я говорил со всей страстностью, на которую я способен, — а иногда мне удаются страстные речи. После службы (так как это происходило в церкви) был молебен за голодающих, а потом сбор средств. И когда я стоял с другим священником у входа в храм, к нам подошла милая старушка небольшого роста. Она протянула мне руку и сказала: «Спасибо вам, дорогой отец, за такой увлекательный вечер!» Я не англичанин, то есть я могу позволить себе быть резким, и я ей ответил: «Я надеюсь, вы заплатили больше шиллинга за это развлечение!» Понимаете, ей удалось пройти мимо самой сути! Да, она знала об Индии: «Это где-то далеко, нужно найти Индию на карте, я не помню, где она находится. Она чем-то похожа на треугольник, но она где-то там, не рядом с нами. Они так не похожи на нас, и, знаете, они голодают уже веками, они привыкли. Для них это в порядке вещей, не то что для нас». Вы,

наверное, думаете, что я утрирую; нет, я действительно слышал нечто подобное в той или другой ситуации. Когда я говорю об ужасах, происходящих то тут, то там, мне отвечают: «Конечно, это ужасно, но это не может произойти с нами: мы не такие, как русские!»

Поэтому в уродстве заключается послание, которое обращено к нам: это вызов. В нем говорится: «Тот мир, в котором вы живете, который вы сделали таким и который вы поддерживаете своим безразличием, своей трусостью, своей расслабленностью, — уродлив, он чудовищен, и повсюду есть миллионы людей, которые расплачиваются за это; только взгляни!» И в этом смысле уродство, в котором заключена возможность искупления, изменения, преобразования, нужнее, чем образы гармонии и красоты, а гармония и красота мира должны дать нам способность различать, видеть, понимать, ужасаться и ни за что не примиряться с такими вещами.

Здесь можно говорить и о различных проявлениях уродства, которые возникают, когда то, что мы собой являем, уродливо. Как уродливы злость, трусость и многое другое в нас! Я помню человека, который в припадке ярости вдруг увидел свое лицо в зеркале. И ярость мгновенно пропала, потому что его лицо было настолько уродливо, что он воскликнул: «Я не могу себе позволить так выглядеть!» Если бы мы только могли немного чаще видеть себя, когда мы в гневе, когда мы завидуем, когда мы обижаемся, когда нас захватывает страсть и т. д., мы, может быть, задумались бы: «Неужели я таков, я такова?» Хотя бы на долю секунды мы могли бы задуматься: «Неужели это есть во мне? Могу ли я позволить себе такое? Мое лицо не было таким всего минуту назад, и если сейчас оно выглядит так, значит, мое внутреннее состояние передалось моим чертам лица и сделало их настолько чудовищно отвратительными!»

Но зло может также понижать искусство и использовать его. Вчера я приводил вам слова Достоевского, который говорил, что в красоте есть несколько элементов. Первый заключается в том, что в суматохе жизни, будучи охваченными трагедией, мы жаждем равновесия, гармонии, покоя, чистоты, и эта жажда заставляет нас создавать такое искусство, которое бы являло всю красоту, на которую мы способны, не только то, что мы знаем умом, рационально, но ту красоту, которая может вырасти из глубины нашего существа. Однако так бывает не всегда.

В течение трех веков, когда Россия находилась под татарским игом, она подвергалась безжалостному насилию и жестокости. Но если вы посмотрите на искусство этой эпохи, вы не увидите в нем страдания. В нем вся красота, которая хранилась в памяти или отражалась в жизни людей, потому что людям нужен был луч надежды. Но когда татарское иго пало, художники стали изображать те страдания и трагедию, которую они пережили. Мы видим страдание и трагедию в произведениях такого художника, как Рублев, но мы не увидим их в работах, написанных за пятьдесят или сто лет до него, потому что было бы недопустимо, невыносимо перед лицом окружающего ужаса иметь перед глазами только лишь отражение ужаса, неразрешимого ужаса, ведь в тот момент его невозможно было разрешить. Но разрешить его можно было, показав, что в сердцевине этого ужаса еще жива красота, что красота достижима, несмотря ни на что, и каким бы уродливым ни казался мир, в нем оставалось место красоте.

В те полтора года, когда я работал с людьми, вышедшими из концлагерей, меня поразило, что несмотря на тот ужас, о котором они рассказывали мне, — я не только лечил их, но и старался по возможности вернуть их в жизнь, — я очень много услышал от них о мужестве, великодушии, терпении, отзывчивости и многих других прекрасных свойствах, которые проявляли они или другие пленники, потому что, только сохранив в себе эти качества, они могли выжить. Пока внутри уродства сохранялись проблески гармонии и красоты, они могли проявиться в одном человеке, в одно мгновение или в какое-то определенное время, или в одной конкретной ситуации, и стать спасением многих людей.

Однако зло может действовать в чем-то еще более трагическим образом. Оно может действовать изнутри добра. Уродство может быть как змея в траве, как яд внутри плода, как смерть от одного из цветов, которые захватывают попавшую в них жертву и поглощают ее. Достоевский в той же статье, которую я цитировал, после слов о борьбе, о боли, о тяжести жизни, трагедии жизни, которая усиливает жажду гармонии и целостности, пишет, что еще

более трагично, когда жизнь состоит только из удовольствия, когда в ней нет устремленности, нет напряжения, нет борьбы, нет цели, и человека охватывает другая жажда — жажда заполнить себя чем-то вместо напряжения жизни, — и тогда начинают появляться ужасные, чудовищные формы. Я приведу слова из другого произведения Достоевского. Устами одного из героев романа «Бесы» он говорит: «О друзья мои! Вы представить не можете, какая грусть и злость охватывает всю вашу душу, когда великую идею, вами давно уже и свято чтимую, подхватят неумелые и вытащат к таким же дуракам, как и сами, на улицу, и вы вдруг встречаете ее уже на толкучем, неузнаваемую, в грязи, поставленную нелепо, углом, без пропорции, без гармонии, игрушкой у глупых ребят!»²²

Об этом он писал не один раз: если в обществе или у отдельного человека нет ничего, к чему можно стремиться, если люди «удовлетворены по горло», они впадут, вместе или поодиночке, в какую-то тоску, даже сами будут растравлять в себе эту тоску, искать другого идеала в своей жизни и, от усиленного пресыщения, не только не будут ценить того, чем наслаждались, но даже сознательно будут уклоняться от прямого пути, раздражая в себе посторонние вкусы, нездоровые, острые, негармонические, иногда чудовищные. И здесь решающую роль в различении красоты играет нравственное суждение. Когда я говорю о нравственном суждении, я не имею в виду предвзятые принципы, которые требуют отказываться от одних форм искусства в пользу других. Я говорю о восприимчивости, которая позволяет человеку сказать: «Это мелко, это унижает меня, это ниже меня, это ниже человеческого достоинства, это угашает дух, это противоречит жизни; это разложение, это смерть, это мерзость». Это нравственный принцип, в том смысле, что его нельзя просто вывести из наблюдения за предметом. Если говорить коротко, я бы назвал это порнографией, и, к сожалению, в том обществе, в котором мы живем, беспечном обществе, где так мало борьбы за жизнь, мы так легко попадаем в сети, принимая то, что должно отталкивать нас, потому что это отрицание целостности и достоинства.

Джон Кеннет Гэлбрейт²³ в одной своей книге дает такое определение потребительскому обществу или высокому уровню жизни: «То, что мы называем высоким уровнем жизни, складывается в значительной мере из того, что снимает с нас физическую нагрузку, повышает чувственные удовольствия и ведет к приему пищи, калорийный состав которой превышает все мыслимые рационы питания»²⁴. И когда мы говорим о таком потреблении, речь идет не только о приеме пищи, но о жадности, которая стоит за ним, и эта жадность выходит далеко за пределы потребления пищи, она переходит в похоть, в стремление обладать, она приводит к занижению уровня во всех смыслах, к согласию с тем, будто мы не призваны дорости до Божьего величия, будто мы, как сказал Ангелус Силезиус²⁵, «плесень на поверхности земли» или, как сказал кто-то еще, «как раковая опухоль на теле природы», в мире, который призваны вести к благородству и величию.

А сейчас я хотел бы потратить еще минутку, чтобы сделать заключение с помощью двух цитат и, может быть, отчасти искупить свою вину за то, что слишком часто цитировал иностранных авторов. Я задумался об этом. Вчера я признался, что основная причина — мое невежество. Но потом я спросил себя: «Действительно ли дело только в моем невежестве?» — и вспомнил, что когда я начинал готовить материалы, я подумал, что вам не повредит знакомство с писателями, имена которых, возможно, не так хорошо известны вам, как Китс, Шекспир и Йейтс. Эта мысль пришла мне в голову несколько лет назад. Я делал доклад в одном из университетов на кафедре психиатрии и психологии, где были только преподаватели и аспиранты. Я упомянул Ницше и Паскаля, и, когда я закончил доклад, мне задали вопрос, кто они такие. Я ненавязчиво спросил: «Кто-нибудь может просветить коллегу?» — но никто так и не смог его просветить! Поэтому, загрузив вас всеми этими именами, я, возможно, дам вам стимул посмотреть их в словаре.

²² Достоевский Ф.М. Бесы.

²³ Джон Кеннет Гелбрейт (1908–2006) — американский ученый, один из видных экономистов-теоретиков XX в.

²⁴ Гэлбрейт Дж. Новое индустриальное общество. М.: АСТ, 2004. С. 242.

²⁵ Ангелус Силезиус (1624–1677) — немецкий христианский мистик, поэт.

И все же я приведу цитаты из двух произведений Джона Китса²⁶:

«В прекрасном — правда, в правде — красота;
Вот все, что нужно помнить на земле»²⁷.

«Прекрасное пленяет навсегда.
К нему не остываешь. Никогда
Не впасть ему в ничтожество»²⁸.

В этих лекциях я хотел донести до вас, что красота, уродство, жизнь в целом несут глубокий, решающий смысл и сами по себе имеют значение. И если мы не можем осмыслить какие-то вещи, если мы не философы и не богословы, если у нас нет способности к высшим движениям разума, то для нас есть другой путь. Мы можем опираться не только на эстетическое суждение о форме, но на духовную, нравственную основу, на понимание того, что жизнь нам являет: уродство или красоту. И тогда мы можем сделать выбор в пользу жизни и строительства жизни, даже если это потребует от нас этой жизнью пожертвовать.

По своей натуре я проповедник, и, наверное, я снова прочитал вам проповедь, поэтому прошу у вас прощения.

Ответы на вопросы

В «Братьях Карамазовых» Достоевского молодой монах, склонившись перед телом старца Зосимы с признаками тления, говорит: как жаль, что люди не поверили, что он святой, — и тут он видит перед собой улыбающегося старца Зосиму. Мне кажется, здесь есть контраст, он не проигнорировал тление тела, но склонился перед ним, чтобы быть с ним рядом.

Я вам очень благодарен за ваши слова. Мы можем преодолеть видимое уродство, если посмотрим на него, если будем вглядываться в него глубоко. Если остаться на поверхности, мы почуем лишь запах трупа, но можно заглянуть глубже. Если позволите, я приведу небольшое сравнение. У Эдгара По есть рассказ (не помню, как он называется), в котором молодой человек приходит на кладбище и откапывает могилу своей возлюбленной. Если сравнить это со стихотворением «Падаль», вы увидите разницу. В стихотворении герой видит уродство, узнает в нем то, чем оно является, приходит к предельному, жуткому заключению и перерастает его. У Эдгара По рассказ оканчивается на этом мрачном, зловещем образе и ведет в никуда, и все из-за его подхода к этому.

Я не знаю, насколько это адекватно, но мне все время хочется спросить, знакомы ли вы с деятельностью Вильгельма Райха и как она соотносится с вашим пониманием уродства и красоты?

Боюсь, что я не знаю, кто это.

В своей работе он думал о человеческих телах и о том, как люди владеют собой. Он основывался на том, что внутри искаженного образа, которым человек стал, есть сущность человека, и работал с телом человека, чтобы как бы вернуть его к гармоничному состоянию из того состояния, в котором оно было. Мне интересно, согласны ли вы в какой-то степени с тем, что в каждом человеке есть уникальная личность, которую можно возродить.

Я верю, со всей страстностью, как я делаю многие вещи, что в каждом из нас есть личность, которая уникальна и неповторима. В Откровении Иоанна Богослова есть место, где говорится, что в Царствии Небесном каждому из нас будет дано имя, которое известно только Богу и тому, кто его получает²⁹. Это сказано с точки зрения еврейской и раннехристианской

²⁶ Джон Китс (1795–1821) — поэт младшего поколения английских романтиков.

²⁷ Китс Дж. Ода греческой вазе. Пер. Г. Кружкова.

²⁸ Китс Дж. Эндимион. Пер. Б. Пастернака.

²⁹ См.: Откр. 2: 17.

традиции, в которой имя — не просто обращение, не просто способ отличить Петра от Марии; имя понималось как полное, предельное выражение самой личности. Это значит, что в Царствии Небесном каждый из нас будет связан с Богом совершенно неповторимым и уникальным образом, и это уже есть в нас. Эта личность не будет создана внезапно, но сейчас она скрыта, она изуродована. Мы сами не можем видеть собственное лицо, но Бог видит. Я как-то приводил вам слова одного русского епископа, который говорил: «Когда Бог смотрит на нас, он не видит наши успехи или добродетели, которых в нас еще нет, но он видит ту красоту, которая в нас есть, и которую ничто не может уничтожить».

И в этом смысле в каждом есть абсолютная уникальность, никого нельзя заменить. Если представить себе человечество или все сотворенное в вечности, то каждый из нас подобен маленькому камешку в мозаике: он может быть очень мал, но если убрать один камешек, мозаика постепенно рассыплется.

Если же говорить о том, что через тело можно воздействовать на всего человека, то, без сомнения, мы — не душа, закованная в тело, заключенная в теле. Человек — воплощенная реальность; это означает, что духовное, душевное и физическое в нас тесно переплетены друг с другом подобно тому, как жар огня может пронизывать металл. Все аскетические традиции, не только в христианстве, но и во всех других религиях, учат о том, что, воздействуя на тело, можно повлиять не только на содержание души, но и на духовный путь. Это может быть конкретный пример, конкретный случай, но я думаю, что сам принцип здесь общий.

Если можно, я верну вас к теме изображения в искусстве ужаса, зверств и безнравственности. Некоторые художники, писавшие во время и после Первой мировой войны, например Макс Бекман и Джордж Кросс, изображали, так сказать, бесчеловечность человека в самых ярких красках. Снижает ли это ценность их произведений или же это оправданно, так как таким образом они преподали нам нравственный урок?

Понимаете, содержание не может сделать стихотворение или картину хорошими или плохими. Удивительно хорошие чувства могут выражаться в самом плохом стихотворении. И то же самое относится ко всем видам искусства. Думаю, возможны разные подходы. Если обратиться к тому, как это понимал Достоевский, то он считал, что изобразить ужас, не показав, как его преодолеть, — это плохое искусство. Например, картина должна показывать нам трагедию так, чтобы мы могли увидеть в ней свет, наступающую зарю.

Я не думаю, что это верно. Я не думаю, что Достоевский хотел, чтобы, не человек, глядя на картину, изображающую ужас, самостоятельно делал вывод, понимал ее смысл и т. д., а художник делал это за него. Я верю, что мы должны принять опыт непосредственного столкновения с уродством и ужасом в чистом виде. Но мы не должны думать, что нет ничего, кроме этого: в этом опасность образов, которые не являют ничего, кроме ужаса, потому что большинство людей не смогут самостоятельно освободиться от чувства страха, который вызывают такие картины, стихи или другие произведения искусства. С педагогической точки зрения стоит в глубине этого ужаса показать ключ к гармонии, возможность его разрешения.

Я провел на войне пять лет, и у меня есть вполне определенное представление о ней. Я не нахожу, что это приятно. Мне не кажется, что война — желательный опыт. Я видел достаточно уродства войны, как и многие мужчины и женщины моего поколения, так что у меня нет романтического представления о ней. Но я точно могу сказать, во всем этом я никогда — в течение всех пяти лет на войне — не встречал ни одной жуткой ситуации, которая не пробудила бы в том или другом человеке или в отношениях между людьми чего-то, что не искупило бы ужас, не показало бы, что даже в сердцевине этого ужаса может что-то произойти. Я бы хотел дать вам два примера. Они не из моего опыта, потому что такая излишняя откровенность порой близка к самолюбованию.

После войны в одном из концлагерей нашли молитву, написанную евреем на мятом листе бумаги. Я ее наизусть не помню, поэтому не смогу полностью ее процитировать, но те, кто настолько неразумен, что читает мои книги, могут найти ее в книге «Молитва и жизнь»³⁰. Там она с точностью воспроизведена из немецкой газеты.

³⁰ Митрополит Антоний Сурожский. Молитва и жизнь // http://www.mitras.ru/mol_jizn/life1.htm

Вот что примерно в ней говорится: «Господи, когда Ты придешь судить землю, не смотри на жестокость, насилие, беспощадность людей, которые истязали нас с такой ненавистью, и не позволяй, чтобы наше страдание стало для них приговором. Но посмотри на храбрость, смирение, мужество, дружбу, которые мы увидели друг в друге посреди всех этих ужасов, и пусть они будут искуплением за то, что сделали с нами эти люди...» Я не могу так сказать, и я сомневаюсь, что вы можете это сказать, находясь в комфорте современной жизни. Но тот человек имел право так написать.

Я могу привести слова и другого человека, моего старшего друга, который провел четыре года в концентрационном лагере. Когда он вернулся оттуда, я встретил его на улице и спросил: «Что вы вынесли из лагеря?» И он ответил: «Душевную тревогу». Я спросил: «Вы потеряли веру?» — «Нет, — сказал он. — Но пока я был жертвой жестокости, которая изливалась на нас, я знал, что имею право прощать. Я мог обращаться к Богу и говорить: “Господи! Прости этих людей, потому что я простил их во имя Твое!” Теперь я на свободе, я не знаю, осознали ли эти люди, которые с такой жестокостью пытали нас, что они натворили или что они делали, покаяться ли они, изменились ли они. И когда сейчас я обращаюсь к Богу и говорю: “Господи, спаси их!” — меня терзает тревога, потому что Бог как бы говорит мне: “Какое право ты имеешь молиться за них сейчас? Ты не страдаешь, тебе легко говорить”».

Такое отношение могло появиться у того еврея или у этого русского православного человека, и я могу продолжать приводить примеры того, что может помочь, когда мы сталкиваемся с картиной ужаса, описанной словами, красками или другими способами, потому что слишком многие не смогут это увидеть и различить.

Считаете ли вы, что в высоком искусстве должно обязательно присутствовать нравственное содержание?

Да, я так считаю. То есть я полагаю, что искусство должно заключать в себе содержание, и это содержание должно быть таково, что когда оно оказывается перед тем, кто его воспринимает, зритель или слушатель вырастает над тем, что он есть, а не опускается ниже. Конечно, я говорю исходя из собственной предвзятости, но вы задали вопрос мне лично, поэтому я отвечаю так: да, конечно, иначе это будет псевдоискусство, это эксплуатация, профанация искусства, это насилие над формой, это измена искусству как способу общения, это искусство, стремящееся уничтожить, вместо того чтобы создавать.