

ОЛЬГА СЕДАКОВА

И ЖИЗНИ НОВИЗНА

ОБ ИСКУССТВЕ,
ВЕРЕ И ОБЩЕСТВЕ

*«Вспомни, что тебе присуще
благо!» — это напоминание,
я думаю, — самая насущная
необходимость наших дней.*

СЕРИЯ «БОГОСЛОВИЕ КУЛЬТУРЫ»

Богословие культуры

Ольга Седакова

**И жизни новизна. Об
искусстве, вере и обществе**

«Никея»

2022

УДК 246
ББК 71.07

Седакова О. А.

И жизни новизна. Об искусстве, вере и обществе /
О. А. Седакова — «Никея», 2022 — (Богословие культуры)

ISBN 978-5-907457-99-7

На страницах книги Ольги Седаковой, выдающегося мыслителя современности, мы встречаемся с вдохновляющим взглядом поэта на христианство — и с любящим взглядом христианина на свободное человеческое творчество. Вслушиваясь в голоса как церковной, так и светской культуры — от Пастернака до митрополита Антония Сурожского, от Бонхеффера до Аверинцева, — Ольге Александровне неизменно удаётся расслышать и донести весть о высоком достоинстве человека и о единственной власти, к которой он всегда по-настоящему стремится, — власти счастья. В книгу вошли эссе о богословии творчества, непростых отношениях Церкви и современного постсоветского секулярного общества, а также о великих христианских свидетелях XX века. Завершает книгу эссе «Свет жизни. Заметки о православном мировосприятии». В качестве предисловия — очерк Максима Калинина об удивительной встрече богословия творчества Ольги Седаковой и «естественного созерцания» в восточно-сирийской христианской мистической традиции. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 246
ББК 71.07

ISBN 978-5-907457-99-7

© Седакова О. А., 2022

© Никея, 2022

Содержание

Богословие открытого взгляда	7
К богословию творчества	17
«В целомудренной бездне стиха». О смысле поэтическом и смысле доктринальном[27]	17
Благословение творчеству и парнасский атеизм	24
Искусство как диалог с дальним[36]	29
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Ольга Седакова
И жизни новизна. Об
искусстве, вере и обществе

НИКЕЯ 

© Седакова О.А., 2022

© Калинин М.Г. вступительная статья, 2022

© ООО ТД «Никея», 2022

Богословие открытого взгляда

*Где кто-то идет – там кто-то глядит
и думает о нем.
И этот взгляд, как дупло, открыт,
и в том дупле свеча горит
и стоит подводный дом.*

**Ольга Седакова.
Тристан и Изольда**

Открыто смотреть на мир – это труд. А еще труднее поделиться этим опытом – не рассказать о нем, а поделиться так, чтобы другие могли тоже его пережить.

В этом состоит невидимая работа творца. Осознанно или неосознанно, он открывает дверь другим. Открывать – не значит учить. Такой человек, приложив решающее усилие, отступает, чтобы дать другому пройти.

Рассказать о том, как в творчестве передается опыт открытого взгляда, что может пережить человек, решившийся *пройти*, – задача, выходящая за пределы искусствоведения. В книге, которую вы держите в руках, решение этой задачи возложено на богословие – не догматическое и не основное, а то, которое строится на личном опыте говорящего.

Тезис о том, что творчество – не только духовное – граничит с богословием, вызывает недоверие у человека, навывшего к традиционной религиозности. Зачем же тогда нужно откровение?

Не вдаваясь в вопрос о природе откровения, скажем одно: откровение, как и слова любви, не терпит рядом с собой других голосов. Оно нуждается в чувстве, способном различить шепот на площади, различить и не слышать ничего другого. Откровение нуждается в воспринимающем.

Работы Ольги Седаковой, собранные в этой книге, в первую очередь говорят о следующем: творчество делает человека – и творящего, и внимающего, и едва ли можно провести между ними очевидную черту – *чувствительным к тому, чтобы принять откровение*. Речь не идет о том, что человек обязывается его принять и тем более ждать. Обретя эту чувствительность, он получает возможность встретить новое, которую вправе не реализовать. Это опыт самопознания, открывающий человеку не то, каков он, а то, каким он *может* стать.

Момент этого самопознания Ольга Седакова описала в докладе «Поэзия и антропология». Свой виртуозный анализ стихотворения Мандельштама «Флейты греческой тэта и йота», где поэт скользит по границе слова, бессловесия и молчания, Ольга Седакова завершает тем, что делает читателя *свидетелем момента* обретения чувствительности, оставляет этот момент застывшим. Она говорит об «опыте человека невероятного». И этот опыт состоит не столько в обретении «неведомого себя» (этого было бы мало), сколько в готовности исчезнуть – «на пороге, в начале, в *обещании* чего-то совершенно иного, что он узнает при этом как предельно *родное*»¹.

Исчезнуть – значит отказаться от привычных предпосылок, которыми человек определяет мир заранее. Полностью стать зрением и слухом вместо того, чтобы засыпать воспринимаемый мир потоком своих мыслей, и через это найти то, чего не искал, чего и не стал бы искать в привычном.

¹ Наст. изд. С. 206.

Такой опыт описан в христианской богословской традиции. Его принято называть естественным созерцанием. Здесь в наших руках оказывается связка между искусством и богословием². Эта связка, однако, намечена пунктиром, потому что естественное созерцание, хотя и упоминается многократно и древними отцами Церкви, и современными исследователями их наследия, остается некой условностью: ее берут в расчет, но что конкретно за ней стоит, что *воспринимает* созерцающий, остается непроявленным.

Главные авторы греческой традиции, писавшие о естественном созерцании, – Евагрий Понтийский (†399) и Максим Исповедник (+662). Они развивали учение о логосах – божественных замыслах о мире. Первым среди христианских авторов о «семенных логосах» стал говорить Иустин Философ (†165), восприняв это учение у стоиков и творчески его переработав. Евагрий и Максим писали о том, как логосы открываются человеку в созерцании. При этом возникает впечатление, что греческие мистики³ обращались к тем, кто уже имеет этот опыт, и не стремились сообщить о нем поверх границ. Перед ними не стояло задачи увлечь и побудить, они создавали четкое руководство для тех, кто уже идет духовным путем.

Соприкасаясь с христианской традицией, имевшей опыт существования в отрыве от греко-римского мира, а потом получившей опыт встречи с этим миром, – традицией восточносирийской, удивительно наблюдать, как при своей простоте ее тексты восполняют многие лакуны греческого богословия. Изложение опыта, который человек получает в естественном созерцании, – в числе этих лакун. Сирийские авторы Симеон д-Тайбуте, Исаак Сирин, Иосиф Хаззайя, Бехишо Камульский (совокупное время их творчества охватывает период со 2-й половины VII до начала IX века) приводят достаточно описаний этого созерцания, чтобы однажды кто-то осуществил на их основе полноценное исследование. Сейчас я ограничусь только теми идеями, которые делают связку между мистикой и искусством более зримой.

Исаак Сирин говорит о том, что в естественном созерцании человек обретает «иное назначение» каждого творения⁴. Этот опыт часто описывается как слышание в безмолвии. Уже Евагрий Понтийский говорит о том, что логосы воспринимаются слухом⁵. (Он описывает пять чувств ума, соответствующих пяти чувствам тела. И за логосы отвечает именно слух.) В сирийской мистике эта идея получает дальнейшее развитие. Иосиф Хаззайя говорит о том, что в духовном опыте слышание выше видения. Слышание означает более интимную связь с другим. Царя видят многие, а слышат лично немногие, говорит Иосиф⁶. Слышание – это опыт *личной* встречи. Когда я слушаю человека, формально именно я здесь действующее лицо, однако в действительности я позволяю действовать другому. Рассматривание может быть неприличным, наглым, праздно-любопытным, может быть оскорбительным для человека, на которого направлен взгляд, а слышание никогда не будет оскорбительным. Есть очевидная разница между

² Автор предисловия благодарит участников семинара по сирийской мистической традиции в «Лаборатории ненужных вещей» – в первую очередь Полину Иванову, Зою Смирнову и Екатерину Хан – и патролога Григория Беневица, из совместной работы с которыми выросли дальнейшие рассуждения.

³ Слово «мистика» и его производные отсылают в этом предисловии к такому опыту, при котором человек ощущает свою встречу с Богом, и к текстам, излагающим этот опыт.

⁴ *Исаак Сирин*. Первое собрание. Трактат 26 (по восточносирийской нумерации). – *Mar Isaacus Ninivita. De perfectione religiosa* / Ed. P. Bedjan. Paris: Via Dicta; Lipsiae: Otto Harrassowitz, 1909. P. 190. Словом «назначение» я передал здесь сирийское *hsahta*, буквально означающее «употребление». В естественном созерцании человек как раз освобождается от утилитарного отношения к творениям, и «иное употребление» – это освобождение от употребления в бытовом смысле. Об этом прямо говорит Симеон д-Тайбуте: «...видя разновидность растений не как земледельцы и понимая корни не как врачи» (*Симеон д-Тайбуте*. Книга врачевания. – *Early Christian Mystics* / Ed. and trans, with a crit. app. by A. Mingana. Cambridge: W. Heffer & Sons, 1934. (Woodbrooke Studies: Christian Documents in Syriac, Arabic, and Garshuni; vol. 7).

⁵ *Евагрий Понтийский*. Главы о ведении II 35. – *Les six centuries des «Kephalaia gnostica» d'Evagre le Pontique* / Ed. critique de la version syriaque commune et ed. d'une nouvelle version syriaque, integrate, avec une double trad. française par. A. Guillaumont. Paris: Firmin-Didot, 1958. (PO; vol. 28/1). P. 74–75.

⁶ *Иосиф Хаззайя*. Книга вопросов и ответов. Мемра V 18. – Рукопись Baghdad, Chaldean Patriarch of Babylon 131, F. 223v.-225r.

«туристическим» рассматриванием храма, дома, картины и благоговейным предстоянием, где я *внимаю* тому, что у меня перед глазами.

Такое слышание Иосиф Хаззайа связывает с пониманием. Можно видеть, но не понимать, а понимать – значит услышать. Он говорит о слышании на разных уровнях: при восприятии природы, при общении с ангелами, при мистическом переживании эсхатологической реальности. Каждый раз он описывает такое слышание как встречу со звездами – всполохами-маяками на тверди сердца⁷. Звезды – это знак осмысленности и направленности, почти как в стихотворении Пастернака:

*Растущее зарево рдело над ней
И значило что-то,
И три звездочета
Спешили на зов небывалых огней*⁸.

Всполохи на сердце человека Иосиф Хаззайа называет «прозрениями». Это вспышки понимания, рождающиеся не из усвоенного ранее знания, а из опыта, полученного здесь и сейчас. Это то новое, что человек понял, вслушавшись в мир. Исаак Сирин, говоря о моменте, когда кто-либо обнаруживает в себе такие прозрения, свидетельствует об изумлении, которое человек испытывает перед красотой собственной души. Он познаёт внутреннюю Красоту тогда, когда учится слушать мир вовне.

Вслед за слышанием наступает то, что Иосиф Хаззайа называет *trtfiit mamla* – буквально «прорубанием речи, прорывом речи»⁹. Человек начинает всем своим существом отвечать на слышимое. Порывы, которые возникают в нем, пробуждают внутренние движения, о возможности которых человек раньше не догадывался. Похожий опыт Исаак Сирин описывает как мудрые слова молитвы, рождающиеся не из начитанности, а из сердечного жара¹⁰.

Для естественного созерцания эти движения еще связаны с уровнем рационального осмысления. Иосиф Хаззайа называет их в меру таинственными: он говорит о «немного таинственной» (*qallil ʾrāzānāyā*) речи. Это значит, что они могут быть пересказанными – стать явными (*l-ḡelyā ʾāteṇ*, буквально «приходят в явь»). Эти движения легко прерываются жаром, который возникает от прозрений: помыслы быстро отступают перед силой изумления¹¹. Мистик, известный своими подробными описаниями опыта, показывает, как трудно зафиксировать даже тот опыт, который сам по себе передаваем.

Этот труд хорошо известен поэту. Творчество Ольги Седаковой – это постоянное усилие к тому, чтобы передать опыт слышания, показать, как человек приходит к этому опыту из многоголосья своих мыслей. Поток помыслов – это отправная точка и для Исаака Сирина, именно здесь начинается работа сердца. Повседневные (хочется сказать – «ветхие») слова не исчезают совсем, но человек в благоговейном предстоянии слышит то, что *сильнее* слов:

*Это наши оправданья
Заглушающий смычок*¹².

⁷ Иосиф Хаззайа. Послание о различных действиях благодати [, бывающих] у подвижников / Пер. с сир. М. Г. Калинина, комм. А. М. Преображенского и М. Г. Калинина // Богословский Вестник. 2016. № 22–23. С. 426–436.

⁸ Борис Пастернак. Рождественская звезда.

⁹ Иосиф Хаззайа. Послание о трех степенях монашеского жительства 106. – *Joseph Hazzaya. Lettre sur Les trois etapes de La vie monastique* / Ed. P. Harb, F. Graffin. Turnhout: Brepols, 1992. (Patrologia Orientalis; 45. 2). P. 128 (сир. текст), 129 (фр. пер.).

¹⁰ Исаак Сирин. Главы о ведении III 13. – Рукопись Oxford, BodLeian Library, Syr. e. 7, f. 60v.

¹¹ Иосиф Хаззайа. Послание о трех степенях монашеского жительства 106. – *Joseph Hazzaya. Lettre sur Les trois etapes de La vie monastique*. P. 128 (сир. текст), 129 (фр. пер.).

¹² Ольга Седакова. Липа.

Таким в одном из ранних стихотворений Ольги Седаковой становится воспоминание о липе, а в созвучном произведении, написанном много позже, – «Деревья, сильный ветер», – опыт слышания и ответа расписан по ступеням нарастающего различения. Внешняя немота природы становится не нехваткой, а присутствием. Темнота вечернего сада становится не отсутствием света, а жестом («и соблюдая темноту»), свидетелем которого позволено стать человеку. В таком опыте предстояния поэт и начинает различать «голос в неговорящем рту»:

*За нами двери закрываются.
И, соблюдая темноту,
они сдвигаются, переменяются
с обычным голосом в неговорящем рту,

деревья бедные, деревья дачные,
деревья ветра, заключенного в зерно:
глаза другие, окончательно прозрачные,
и корни глубже, чем глазное дно.*

Это различение – не ностальгия, не возвращение воспоминаний, не повторение того, что поэту известно. Этот опыт проживается как неизменное и вместе с тем новое, не имеющее предыстории («судьба без отзыва»), только сейчас и здесь открывшееся:

*Не чистый дом и не тепло с мороза,
не драгоценный разговор друзей,
нет, вы, прекрасные, – судьба без отзыва,
язык сердечных крепостей.*

Отсюда поэт проводит границу между человеческой сложностью и простотой, открывающейся в созерцании. Фразой «язык сердечных крепостей» открывается череда из пяти строф, выстроенных по принципу антифона:

*И они поднимаются в шелке
над бездарным позором оград
и одни в этом смирном поселке
ничего, ничего не хотят.*

*То все приплывшие на берега бесславные,
так и не знавшие про благодать,
мы поднимаем руки давние
к тому, чего не миновать.*

*И стоят, словно сторож их будит
колотушкой какой из стекла:
так пускай же что будет, то будет,
ведь судьба уже кверху ушла!*

*Или чтобы над смертью многочисленной
трамплин подбрасывал один —
вы думаете, мы за взгляд единомысленный*

любое небо отдадим?

*И стоят, исполняя присягу,
вызывавшую из зерна:
есть отчизна, подобная стягу,
и она до конца, как война.*

Строфы слева говорят о человеческом разломе: достичь цели, но не познать дара; нести бремя усилий и времени («руки давние»), но встречать неизбежное; опасаться смерти, но с сомнением относиться к простоте, выводящей за границы страха. На эти реплики, нарочито сбивчивые, отвечают строфы, вынесенные вправо, равные себе и ритмом, и созерцательным спокойствием. Красота деревьев *не спорит*; они постоянны, но динамичны; их стояние – вечное пробуждение; неотвратимость и выбор для них – одно. Они в ограде, но есть *иное место*, которое поэт называет «отчизной» – там, где они не объект взгляда, а те, кто *открывает* себя.

А в следующей строфе, где уже ждёшь нового сомнения, вместо бури помыслов звучит *выпрямившийся ветер*, и вместо человека сомневающегося слышишь человека, чьи уста открылись. Он говорил и раньше, безуспешно пытаясь пересилить стихию, обреченный на то, что его речи будут заглушены, «украдены», ветром, – а теперь его слово родилось заново из опыта слышания и вернулось к нему:

*И ветер, выпрямившись, режет в полосы
какой-то лампы редкий круг
и возвращает им украденного голоса
тепло и шум, и кровь и звук.*

*– Отец, ты видишь, всем чего-то надо.
Мне нужно милости твоей.
Или лежать, как рухлядь листопада
непроницаемых корней.*

Обновленное слово, пробившееся, как источник, «прорубившееся» в ответ на слышание, смогло теперь стать молитвой о милости, исповеданием освобождения.

Такое слово остается таинственным – и оно же рвется открыть тайну (не случайно за «полной немотой» и «неслыханной простотой» Пастернака следует «когда ее не утаим»¹³). Свой доклад «Поэзия и антропология» Ольга Седакова завершает словами о том, что поэзия в состоянии не описать, а разделить и огласить опыт естественного созерцания:

Но существенно то, что этот опыт (в отличие от непередаваемого, невыразимого опыта «естественной мистики», как его обыкновенно характеризуют) и делимый, и оглашаемый. Произведение не описывает и не пересказывает его, а непосредственно являет, разыгрывает: в самом веществе художественной вещи это событие формы и исполняется. Оно происходит и в авторе, и в его читателе – и еще неизвестно, где полнее...¹⁴

Как мы видели, тексты Иосифа Хаззайи настойчиво подтверждают этот тезис об оглашаемости естественного созерцания, – тезис, который основан на личном опыте поэта и который может прозвучать дерзновенно для всякого, кому знакомо трепетное отношение Ольги Седа-

¹³ Борис Пастернак. Есть в опыте больших поэтов...

¹⁴ Наст изд. С. 207.

ковой к наследию Церкви. Духовный опыт человека не обусловлен подтверждением извне, и все же есть красота в том, что тексты Иосифа Хаззайи, где говорится о возможности разделить воспринятое в естественном созерцании («Мемра о природе Сущности» и «Послание о трех степенях монашеского жительства»), оставались неизданными в 80-е годы, когда Ольга Седатова написала основную часть «Поэзии и антропологии».

Иосиф Хаззайа называет границу оглашаемого и неоглашаемого. Это состояние «прозрачности, ясности» (по-арамейски – *šarūyā*). «Прозрачность» подразумевает, что человек стал выше образов и форм. Здесь он получает прозрения не только о видимых творениях, но и о невидимых: ангелах и человеческих душах. Эти прозрения тоже вызывают ответ изнутри человека: *trīšūt tamlā* становится ангельским языком и больше не прерывается.

Тексты сирийской мистической традиции подробно говорят о состояниях в «месте ясности» и выше него. В самом этом факте проявляется парадоксальность человека: даже говоря о неопишемом, он стремится его описать, подобрать слова, максимально близкие к опыту невыразимого. Но, возможно, даже еще более удивительно то обстоятельство, что сирийская традиция уделяет пристальное внимание первым шагам созерцания, тому опыту, где соприкосновение с запредельным только-только начинает ощущаться.

Эти шаги – равный взгляд и изумление. Человек смотрит на мир, не выделяя важного и неважного. Он способен ответить изумлением на все, потому что само изумление – это не только восторг перед тем, что считается совершенным, но и удивление странным и непонятным. Описывая всматривание в мир, мистики равно перечисляют великое и малое:

...он странствует от прозрения к прозрению обо всем, и изумляется (tāhar), и удивляется (teḏamtar) творчеству Бога, мысля (kaḏ gāne) о нем и размышляя (w-hāreḡ), и исследуя: на что опирается эта земля, и что поддерживает на ней силу гор, и что разделило природу воды морями и реками по всем концам творения. Так и о порослях, и деревьях, и плодах их, и смене цветов, и цветках, и соцветиях, и о многочисленности людей, животных и зверей, которые распространились, подобно песку у моря, и ходят, и движутся по лицу всей земли, и о смене времен [года] и сроков [дня и ночи], и разделении между ночами и днями. Еще же восходит и к устройству неба: как, подобно куполу дома, оно простерто надо всем миром (teḥbēl). И о порядке светил [он размышляет], солнце, луне и звездах, и о действиях воздуха, и о сменах зимы и лета, вспышке молний, могучем голосе громов, теплоте и огненности лета, и созревании плодов [в течение] года – вместе с прочими делами Бога в сем мире.

*Этими движениями разум человека пробуждается, и сворачивается с его сердца завеса страстей, когда он приближается к месту чистоты*¹⁵.

Люди в этом опыте не ощущаются центром вселенной, а соцветия – такой же предмет созерцания, как и звезды. Бехишо Камульский, автор приведенных слов, как и другие представители восточносирийской традиции, исходил из модели мира как школы. Все, что вывешено на стенах класса – важно. Все события – уроки. Эта модель была сформулирована отцами антиохийской традиции, в первую очередь Феодором Мопсуестийским († 428)¹⁶. Для Феодора каждое творение указывает на божественные силу и власть¹⁷. Приняв этот тезис, сирийские

¹⁵ Бехишо Камульский. Мемра III. – Blanchard M.J. Beh Isho' KamuLaya's Syriac Discourses on the Monastic Way of Life: Edition, English Translation, and Introduction. Ph.D. dissertation, The Catholic University of America, 2001. P. 162–164 (сир. текст), 305–306 (англ. пер.). В русском переводе этой цитаты учтена также рукопись Or. 4527, f. 45v.-46v. Переводы с сирийского, если не указано иного, выполнены автором предисловия.

¹⁶ См.: Фурман Ю. В. Сочинение Йоханнана Бар Пенкайё «Суть вещей, или История временного мира» в сирийской средневековой интеллектуальной культуре. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. РГГУ, ИВКА, 2016. С. 133–143; Щукин Т. А. Кому служат ангелы? Учение Иоанна Филопона об ангельском мире в контексте христологической полемики середины VI в. // Библия и христианская древность. 2020. № 4 (8). С. 81–83.

¹⁷ Феодор Мопсуестийский. Комментарий на книгу Бытия. Введение. Слово I. – Sachau E. Theodori Mopsuesteni Fragmenta Syriaca: e codicibus Musei Britannici Nitriacis. Lipsiae: Sumptibus Guilelmi Engelmann, 1869. P. o, L11 (сир. текст), 4 (лат. пер.).

мистики уточнили содержание понятий «сила» и «власть». Для них каждое творение может явить смотрящему божественную заботу и любовь, которые ему – творению, малому или великому – сопутствуют. По описанию Иосифа Хаззайи, ангел-хранитель бросает в сердце человека прозрения о «том, как обеспокоен Бог благой и милостивый промышленiem о творении, так что даже до презренного пресмыкающегося по земле простирается попечение Божие и Он заботится о нем»¹⁸.

Это опыт всматривания в *лицо* каждого творения. Каждое предстает в своей уникальности и одновременно связанности со всем. Каждое своей ограниченностью напоминает о том, что нуждается в божественном внимании – и притягивает к себе человеческое внимание. Такой опыт описан Исааком Сирином в его знаменитом рассуждении о «сердце милующем»:

*Что такое чистота? Кратко сказать: сердце, милующее всякую тварную природу. <...> И что такое сердце милующее? – Возгорение сердца у человека о всем творении: о человеках, о птицах, о животных, о демонах и обо всем, что ни есть. При воспоминании о них и при воззрении на них очи у человека источают слезы от силы милости (rahme), которая утешняет сердце и бывает от многот жалости. И умалется сердце его и не может оно вынести, или слышать, или видеть какого-либо вреда или малой печали, претерпеваемых тварью. А посему и о бессловесных, и о врагах истины, и о делающих ему вред ежечасно со слезами приносит молитву, чтобы сохранились и очистились; а также и о естестве пресмыкающихся молится с великой жалостью, какая без меры возбуждается в сердце его по уподоблению в сем Богу*¹⁹.

Это «возгорение» не знает иерархии творения. Равенство взгляда не позволяет человеку выделить исключительный предмет любви.

Невозможно любить одно творение и ненавидеть другое, как сказал Авраам бар Дашандад: «Любящий не ненавидит»²⁰.

Быть может, сильнейшее изложение этого опыта в русской поэзии – стихотворение Ольги Седаковой «Видение»:

*На тебя гляжу – и не тебя я вижу:
старого отца в чужой одежде.
Будто идти он не может,
а его всё гонят и гонят...*

*Господи, думаю, Боже,
или умру я скоро —
что это каждого жалко?*

*Зверей – за то, что они звери,
и воду – за то, что льется,
и злого – за его несчастье,
и себя – за свое безумье.*

¹⁸ Иосиф Хаззайи. Послание о трех степенях монашеского жительства 105. – Joseph Hazzaya. Lettre sur Les trois etapes de La vie monastique. P. 128 (сир. текст), 129 (фр. пер.). Перевод Зои Смирновой.

¹⁹ Исаак Сирий. Первое собрание. Трактат 74 (в русском переводе – 48). – Mar Isaacus Ninivita. De perfectione religiosa. P. 507–508. Русский перевод: Исаак Сирий. Слова подвижнические. 4-е изд., испр. и доп. Сергиев Посад: Издательство Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2019. С. 260–261. Текст цитируется по русскому переводу с некоторыми поправками по сирийскому тексту.

²⁰ Авраам бар Дашандад. Послание к Иоанну. – Early Christian Mystics. P. 254 (сир. текст), 196 (англ. пер.). В сирийском тексте буквально «тот, кто имеет любовь» (*d-qanq hubba*).

«Одушевленные» и «неодушевленные» создания равно становятся предметом жалости – чувства, которым, как и у Исаака Сирина, проживается ограниченность и одновременно хрупкость, а значит, ценность, каждого творения. Еще один важный для нашего разговора текст, в котором существа и предметы описаны неиерархически и при этом со взглядом в лицо каждому, – стихотворение Введенского «Мне жалко, что я не зверь». Жуки, свечи, крыша, орел, думающий о человеке, – с каждым из созданий, перечисленных поэтом, его герой не может себя отождествить, но своей тоской («мне жалко») он *вовлекается* в их ряд, так что «я» перестает быть точкой отсчета. Через этот опыт смотрящий приходит к границе, за которой он чувствует *иное*:

*Мы выйдем с собой погулять в лес для рассмотрения ничтожных
листьев, мне жалко что на этих листьях я не увижу незаметных слов,
называющихся случай, называющихся бессмертие, называющихся вид основ.*

Это описание почти приводит нас к логосам Евагрия – незаметным и неизменным божественным «словам», стоящим за каждым творением. Только если у Евагрия, как и у Максима Исповедника, логосы ведут воспринимающего к вечному (в божественном замысле) изменению творения, то во взгляде поэта преходящее тоже обретает ценность («называющихся случай»). Эта *равная заинтересованность*, как представляется, занимала восточносирийских мистиков в большей мере, чем греческих²¹. Описывая свой опыт всматривания, Симеон д-Тайбуте, современник Исаака Сирина, говорит об изменчивом и неизменном, преходящем и вечном как о равных поводах к изумлению:

*...высокое созерцание о сокровенности Бога и Его промысле и действии
во всем; глубокие прозрения об изменении разных стихий и смешений, и сил,
и природ, и родов, и видов, которые есть в творении; изумление переменной
природных свойств цветов, и форм, и способов, и обыкновений, которые
приняла каждая природа при образовании ее Творцом – и сохраняется и
передается шесть тысяч лет с течением мира без изменения какой-либо
природы²².*

Изумление переменной — опыт, возможный только у тех, кто проживает ценность каждого «микрособытия» мира. Эта ценность описана Иосифом Хаззайей в таких словах, созвучных размышлению Исаака Сирина о «возгорении сердца»:

*И смысл каждой из вещей творения
в отдельности полагает [ангел-хранитель]
в уме человека; и о каждой из природ
в отдельности он приводит ум в изумление²³.*

Герой Введенского изнутри своей неиерархической цепочки тоже говорит об индивидуальности каждого из сущих:

²¹ В многообразии и изменчивости творений Евагрий Понтийский видит результат божественного суда над павшими умами, и всматривание в многообразие мира открывает мистику логосы суда (*Ramelli I. Evagrius's Kephalaia Gnostika. A New Translation of the Unreformed Text from the Syriac. Atlanta: SBL Press, 2015. P. 27–28*). Об отношении Максима Исповедника к частному и преходящему см.: *Максим Исповедник, преподобный*. Амбигвы. Трудности к Фоме (*Ambigua ad Thomam*), Трудности к Иоанну (*Ambigua ad Iohannem*) / пер. с древнегреч. Д. А. Черноглазова и А. М. Шуфрина; науч. редакция, предисл. и комм. Г.И. Беневича. М.: Эксмо, 2020. С. 123, 179, 314, 395–398, 858–862.

²² *Симеон д-Тайбуте*. Книга врачевания. Глава «О молитве и [о том,] что есть общение с Богом». – *Early Christian Mystics*. P. 309 (сир. текст), 51 (англ. пер.).

²³ *Иосиф Хаззайя*. Послание о трех степенях монашеского жительства 105. – *Joseph Hazzaya. Lettre sur Les trois etapes de La vie monastique*. P. 128 (сир. текст), 129 (фр. пер.). Перевод Зои Смирновой.

*Мне страшно что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не замечаю что они различны,
что каждая живет однажды²⁴.*

В стихотворении Ольги Седаковой «Деревья, сильный ветер», к которому мы обращались, есть фраза, которой все перемены, замеченные и незамеченные, схватываются разом в простоте взгляда:

деревья ветра, заключенного в зерно.

Деревья – не сами по себе, они – «деревья ветра». Ветер – не сам по себе: он «заключён» в дерево, которому дарит звучание, и время этого «заключён» – весь срок от прорастания до встречи с видящим. «Голос», который слышит поэт, – единое действие ветра и дерева. Движения, которые он видит, – общие жесты их обоих. В словах «заключён в зерно» все голоса и жесты, сколько их ни было, охвачены разом. Поэт, как и мистик, становится зрителем каждой детали, свидетелем ценности каждой перемены.

В опыте открытого, беспредпосылочного взгляда способность различить индивидуальность в похожем равнозначна приобщению целому. Каждое творение становится лицом Присутствия, и кому Присутствие открылось в одном творении, тому открылось везде. Поэтому и Исаак Сирин, и Иосиф Хаззайа, и Бехишо Камульский – три поколения авторов – говорят о силе, которая сопутствует *всему* в мироздании и которая являет человеку *всё*. Ольга Седакова говорит об опыте причастности целому в своем «Слове о Льве Толстом»:

*Душа не успокоится ни на чем, кроме безмерности и – одновременно –
причастности к целому, ко всему. Все остальное тесно. <...>*

*...Чувство, о котором я говорю, – одно.
Это прямое, открытое, безусловное переживание реальности,
захватывающее человека целиком. Чувство в таком смысле никак не
противопоставлено уму и мысли (разве что отвлеченному рассудку)²⁵.*

Обретение смысла в одном творении – обретение его во всем. И этот смысл открывается не через интеллектуальную процедуру. В сирийском «смысл» и «прозрение» – одно и то же слово (*sukkala*). В приведенной выше цитате Иосифа Хаззайи о том, как ангел показывает человеку смысл каждой вещи, употреблено именно оно. Путь к осмысленности начинается не через рациональное построение, а через открытый взгляд, готовый к встрече.

Искусство становится для такого взгляда *школой*. И наоборот, перемена, которую человек ощущает, получив опыт *взаимодействия* с произведением искусства, будет и соразмерным ответом на произведение, и проверкой для его создателя. В этой перемене состоит нравственное измерение искусства: в большей мере, чем в прямолинейных призывах, которые могут и вовсе убить художественное достоинство текста. Человеку, *приоткрывшему* свой взгляд, ощутившему причастность целому, уже будет трудно посягнуть на эту целостность. Такой опыт ставит человека перед выбором: обесценить его и сделать вид, что не случилось ничего особенного, – или сделать шаг дальше, шаг к созерцанию. Искусство становится возможностью созерцания, приглашением в ту комнату, куда мистики входили через другие двери. Богословие открытого взгляда становится богословием творчества.

²⁴ Александр Введенский. Мне жалко, что я не зверь.

²⁵ Наст. изд. С. 457.

Тексты Ольги Седаковой – это и школа открытого взгляда, и рефлексия над методом этой школы. В книге, которую вы держите в руках, поэт выступает в роли конгениального читателя, классика, который стал для многих учителем, но радостно берет на себя роль внимающего, смотрящего вслед. И в этой роли он разделяет с нами свой открытый взгляд так же достоверно, как и в художественном творчестве. В опыте Ольги Седаковой искусство, независимо от того, обращается ли оно к религиозным мотивам, готовит человека к созерцанию, оставляя его с невероятной радостью риска – риска, наградой за который будет *встреча*.

*...все-таки позволь мне напомнить:
ты готов?
к морю, голоду, трусу, пожару,
нашествию иноплеменных,
движимому на ны гневу?
Все это, несомненно, важно, но я не об этом.
Нет, я не об этом обязан напомнить.
Не за этим меня посылали.
Я говорю:
ты
готов
к невероятному счастью?²⁶*

*Максим Калинин,
преподаватель Института классического Востока и античности ВШЭ, научный
сотрудник Общецерковной аспирантуры и докторантуры*

²⁶ Ольга Седакова. Ангел Реймса.

К богословию творчества

«В целомудренной бездне стиха». О смысле поэтическом и смысле доктринальном²⁷

Я всегда была уверена, что и мысль, и образ могут вполне осуществиться только тогда, когда их глубину, их даль освещает свет богословия. В этом отношении искусство и мысль ничем не отличаются от всякого человеческого опыта, который сбывается в присутствии этого света, при том что сам этот свет может оставаться для нас невидимым. И быть может, в наше время, в то время цивилизации, которое многие называют ее «поздним часом», необходимость этого условия для самой простой художественной удачи становится особенно очевидной.

Для названия размышлений, которыми я хочу поделиться, я воспользовалась строкой прекрасного русского поэта XX века Николая Заболоцкого: строкой из его поздних, написанных по возвращении из лагерей стихов. Точнее сказать, я прибегла к *помощи* этой строки: она задает вектор движения в необозримом пространстве темы, которой я собираюсь коснуться: поэзия и богословие, иначе – духовный смысл, духовное оправдание художественного творчества (самый знакомый род которого для меня, естественно, составляет поэзия). Причем речь пойдет не о каком-то специально «религиозном» искусстве, а об искусстве в том его историческом образе, который мы застали, – о традиции свободного, автономного искусства.

У этой традиции есть свои собственные, неписанные, неформальные, но от этого не менее строгие законы. Стоит хотя бы бегло коснуться их: современники часто видят в новых сочинениях неоправданную усложненность, странность именно потому, что не представляют себе, в какой мере художник (в отличие от дилетанта) подневолен в исполнении некоторых обязательств перед своим искусством. Почему – и при всем его желании – он не может писать так же «просто», то есть знакомо, как его предшественники, которых уже привыкли принимать.

Один из этих законов – историчность личного творческого опыта: в произведении, созданном после определенных сдвигов и достижений, непременно должна быть какая-то память о них, положительная или отрицательная, отношения продолжения или отталкивания. То есть писать стихи на русском языке, скажем, после Велимира Хлебникова так, как будто его не было, было бы незаконно: тот, кто этого условия не примет, окажется просто в мутном болоте эпигонства. Традиция искусства нового времени требует новизны каждого следующего шага: как сказал Т. С. Элиот, традиционным может стать только такое сочинение, которое выдерживает суд предшествующей традиции. Среди других причин, о которых я скажу позже, это довольно жестокое требование (когда оно становится едва ли не единственным) загоняет художника во все более и более узкий диапазон возможностей. Все больший и больший круг вещей, чувств, форм становится запрещенным в так называемом «свободном искусстве». Поэту наших дней в этом отношении много труднее, чем Гете или Лермонтову.

Другой не менее строгий закон свободного искусства – требование исходной непредвзятости художника, его безоружности перед своим предметом, который раскроется ему только в ходе глубоко личного, интимного опыта. Все «готовые», «чужие» смыслы, установки, предпосылки могут только помешать этому событию совершенно нового познания, новой встречи – как, словами Цветаевой, «вечный третий в любви». Это требование действительно и для простейших родов поэзии, таких как басня или сатира. Даже морализующие жанры не могут

²⁷ Источник: инаугурационная лекция по случаю присвоения звания доктора богословия *honoris causa* (Минск, 3 марта 2003 года).

удаться без этой странной «свободы не выбирать», при этом «не выбирать» с удивительной решительностью:

Здесь я стою – я не могу иначе... —

(Мандельштам)

без рокового уравнения поэзии: «чем случайней, тем вернее». «Случайней», конечно, значит: дальше от того, что тебе уже слишком хорошо известно.

Творение из смыслового «ничто», из личностного «ничто» – категорический императив свободного искусства – делает как будто немислимой возможность творчества религиозно и догматически определенного. Многие так доньше и полагают, но примеры великих поэтов минувшего XX века заставляют передумать эту «невозможность». Примеры ревностных католиков Поля Клоделя и Шарля Пегги, строгого англианина Т. С. Элиота, нашего Б. Пастернака – поэтов, которые в совершенстве исполнили законы свободного искусства и при этом говорили об истинах веры, причем веры вполне конкретной, доктринально определенной, церковной. Минувший век в действительности был веком возрождения большой христианской поэзии Европы, какой не бывало со времен Данте.

Мои размышления, однако, будут не об этом, действительно совершенно новом движении «свободной поэзии» – а о «поэзии вообще», независимо от ее тем и заданий, о поэзии, которая за всеми темами и заданиями говорит о собственном источнике, *о своем месторождении*, словами Пастернака.

Огромная эпоха искусства другого рода, церковного искусства, которое непосредственно исходило из церковного учения (по удачному выражению Н. Трубецкого, «излучало» свои формы из догмы) и имело совершенно конкретную прагматику: церковную, храмовую, общинную, – эта эпоха завершилась давно. Церковное искусство позднейших веков уже никогда не поднималось и, кажется, даже не ставило себе такой цели – подняться до того высшего напряжения всего человеческого существа, того вдохновения, с плодами которого мы встречаемся в церковной гимнографии, литургической музыке, иконописи, зодчестве великих времен. Относительно созданий этих времен вопрос об искусстве и богословии был бы просто неправомерен: они и были богословием в красках, богословием в напевах, мелодических оборотах, богословием в размещении окон, ниш, в общем членении и пропорциях храма, богословием в изумительных поэтических образах и тропах литургической поэзии. Как известно, именно они (а не ученое школьное богословие, доступное относительно немногим) и составляли источник и опору практического богословия обычного церковного человека. То, что храмовое искусство создавало и строило в человеке, было не столько *содержанием* его веры, сколько ее *образом*, и особенно это свойственно, как известно, православной традиции.

Мы и теперь питаемся этим воплощенным богословием, наш образ веры создан прежде всего этими образами, и сила их не истощается (как о. Павел Флоренский заметил: порой один мелодический оборот, одна попевка больше говорит нам о смысле происходящего в богослужении, чем страницы трактатов). Как прежде, она обращается ко всему человеку в нас: и к «чувств наших простой пятнице», и к разуму, и к сердцу, и к таинственному человеческому желанию – желанию формы. Но приходится заметить, что в эту сокровищницу давно не вкладывается ничего нового.

Попытки последних лет вернуться к канону храмового искусства, «возродить» его дают образцы более или менее удачной, более или менее продуманной и прочувствованной стилизации. Но то, что берется в этом случае за образец для подражания, ни в малейшей мере *не было* стилизацией, не было «благочестивой археологией»! Не было и умелыми комбинациями символических форм, которые теперь описывают историки культуры. На этом языке искусство и тогда говорило со свойственной ему правдой (то есть безотчетностью) и простотой.

Другой путь, не имитации древности, а решительного включения нового художественного языка, можно встретить в западных храмах.

Совсем недавно мне пришлось увидеть в Реймском соборе Нотр-Дам знаменитые витражи, выполненные Марком Шагалом. Они были бы великолепны на выставке, но в этом храме, среди простодушных и изысканных образов ранней готики они могли только вызвать вздох о том, каким частным, произвольным, капризным стало наше искусство, как коротко его дыхание, как оно шатко рядом с широкой и свободной, как природа, художественной мыслью Средневековья. То, что несомненно утрачено искусством Нового времени, – это внутреннее чувство хора, без которого невозможно священное искусство, голос человеческой общности. О времени общего вдохновенного художественного творчества Церкви, как его описывал Поль Клодель:

*Так, когда кончит богослов и все аргументы
сведет,
Когда большие не хочет она говорить —
слушайте:
Церковь поет! —*

(«Святая Цецилия»)²⁸

об этом времени мы можем вспоминать почти как об эпохе греческой трагедии или классической скульптуры.

И потому наша тема другая: мы взялись говорить о светском искусстве, давно разлучившемся с канонem и догмой, о его духовной ценности. С самого возникновения свободного искусства эта тема обычно излагалась в форме апологии, «защиты поэзии» перед духовным судом. Защиты же она требовала постольку, поскольку вызывала естественные и во многом оправданные подозрения относительно своего духовного статуса. Насколько я знаю, первую такую «Защиту поэзии» написал в середине XIV века Джованни Боккаччо, желая воздать честь первому поэту Европы, взявшемуся «от себя лично» говорить о «последних вещах», причем говорить на народном, профанном языке и в формах, неизвестных церковной поэзии, – Данте Алигьери.

Боккаччо, ища оправдания для поэзии, прибегающей к вымыслу, к языческим мифам и образам как к своему родному языку, предложил идею ее двойного смысла: поверхностного, скрывающего истину под покровом аллегорий и вымыслов, – и внутреннего, глубинного, который по существу своему совпадает с богословской истиной, поскольку вдохновляется тем же духом. Благая, божественная природа поэтического вдохновения не вызывала у Боккаччо сомнения. Больше пяти столетий отделяет апологию Боккаччо, частного и светского человека, от послания, с которым в последний год ушедшего тысячелетия обратился к художникам Иоанн Павел II, говорящий о вдохновении как о «эпифании красоты» и даже «моменте благодати» («с полным основанием, хотя и в аналогическом плане, можно говорить о „моменте благодати“, поскольку здесь (во вдохновении) человек обретает возможность некоей опытной встречи с Абсолютным, которое бесконечно превосходит его»)²⁹. Пять столетий споров, борьбы, отчуждения, расхожих мифов о демоническом характере творчества...

Некоторая печаль, с которой мы слышим эти благословения свободному творчеству, состоит в том, что они звучат в мире, который если не простился, то готов проститься с этим самым свободным творчеством, с поэзией – и прежде всего, с самой идеей вдохновения.

²⁸ Все переводные цитаты, если не указано иначе, приводятся в моем переводе. – О. С.

²⁹ Giovanni PaoLo II. Lettera agli artisti.

Эту тему – «смерти поэзии» в современной цивилизации, «отчуждения от поэзии» секулярного мира – без конца повторяют ведущие поэты и мыслители современности, находя самые разные обоснования и причины для наступающей «невозможности поэзии»: от катастроф XX века (известные и повсеместно принятые на веру слова Т. Адорно о невозможности поэзии после Аушвица) до тотальной посюсторонности, герметичности современного мира (мысль патриарха современной поэзии Чеслава Милоша о том, что в мире, где нет предельных вещей, поэзия невозможна). Напомню и ту причину, о которой я говорила в начале: внутренний запрет традиции повторять уже сказанное и пользоваться готовыми формами. И вот к какому-то моменту оказывается, что сказано почти все – кроме того, о чем прежде не говорили из брезгливости и стыда или от скуки. Существуют многие другие объяснения «смерти поэзии», но общее в них одно: современная цивилизация и ее человек каким-то невиданным прежде образом чужды поэзии, не оставляют для нее места. Быть может, как раз теперь, в этом свете возможного прощания с поэзией, вероятного ее исчезновения мы впервые и можем вполне оценить поэзию как великий дар и задание, которое превышает и «поверхностный смысл» стихов, и даже их глубинный смысл (то, что защищал Боккаччо), и то, что называют их «формой» или «гармонией»: мы можем теперь увидеть *поэзию как дело человека*. (Все мы помним, что греческое *poesis* и значит «делание».)

Выражение *дело человека* можно понять и как «то, что делает человек» – и как «то, что делает человека». Оба этих смысла я имею в виду.

Об этом странном, неуловимом и как будто совсем неделовом деле:

*Подумаешь, тоже работа, —
Беспечное это житье:
Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое —*

(Ахматова, «Поэт»)

деле, в котором часто видят игру (и нельзя сказать, что без оснований!), можно сказать многое. Я остановлюсь только на том, что подсказывает «целомудренная бездна стиха» Заболоцкого.

Сильное и неожиданное соединение трех слов! Здесь соединены образы чего-то малого, тесного, отмеренного («стих») – неизмеримого и немислимого («бездна») – и умудренно чистого («целомудренный»). Все эти три образа могут соединиться друг с другом только парадоксальным образом, в особых условиях: в точке кипения или плавления, в которой и соединяются поэтические слова:

*В миг, когда дыханьем сплава
В слово сплочены слова...*

(Пастернак, «Художник», 3)

Исходя из строки Заболоцкого, мы можем сказать, что поэзия как *дело человека*, его «беспечное» дело, есть дело отношения с чистотой, глубиной и тайной, с волнующим мгновенным *присутствием*. Красоту, пожалуй, можно оставить на потом: она сама собой появляется как следствие правильного отношения с этими вещами – с неприкосновенной чистотой, с сильной глубиной и неистощимой тайной – как с тем, что *на самом деле* лежит в основе вещей. Поэтический дар в таком случае – не то чтобы способность *выразить* невыразимое – но то, что выражено, сохранить нетронутым и неповрежденным, не обкраденным: вынести на свет, позволить ему быть на наших глазах (что само по себе чудо), быть и не кончаться. Не кончаться в том числе в каком-нибудь тесном, замыкающем и снимающем опыт смысле.

Старые поэты описывают это состояние как забвение мира и себя и пробуждение другого:

*И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем.*

(Пушкин, «Осень»)

Как воспоминание:

*Но в искре небесной прияли мы жизнь,
Нам памятно небо родное.*

(Баратынский, «Дельвигу»)

Как исцеление:

*Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.*

(Баратынский, «Болящий дух врачует песнопенье...»)

Как обновление молодости души:

*Приближается звук.
И, покорна щемящему звуку,
Молодеет душа.*

(Блок, «Приближается звук...»)

Как «первую науку»:

*Часы неизъяснимых наслаждений!
Они дают мне знать сердечную глубь,
В могуществе и немощах его,
Они меня любить, лелеять учат
Не смертные, таинственные чувства,
И нас они науке первой учат —
Чтить самого себя.*

(Пушкин, «Еще одной высокой, важной песни...»)

Как удар молнии:

*И вдруг дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих.*

(Мандельштам, «Восьмистишия»)

И сопровождающие ее раскаты грома:

Эту молнию мысли и медлительное появление

*Первых дальних громов – первых слов
на родном языке.*

(Заболоцкий, «Гроза»)

Можно было бы собрать огромную хрестоматию описаний поэтического вдохновения, изучить по ним его феноменологию: скажем, как часто выражают его световые образы, как часто появляются слова «таинственный» и «родной»...

И что самое поразительное – этот уединеннейший опыт может быть оглашен и передан! В читателе, если он настоящий читатель поэзии, рождается то же событие. Он, как и автор, встречается с новым собой – безмерным:

*И когда я наполнился морем —
Мором стала мне мера моя...*

(Мандельштам, «Флейты греческой тэта и йота...»)

Поэтический смысл и поэтическая плоть, то, что называют формой, в самом деле целомудренны, то есть потаенны, сокровенны. Они являются нам, не покидая при этом своей родной глубины, «целомудренной бездны», являются, не даваясь в руки, – и другими быть не могут: это не одно из «свойств» поэзии, а сама ее природа. При этом, говоря «поэзия», я имею в виду не только одну ее сторону, авторскую, то есть само создание стихов или свод уже созданных поэтических вещей, но в неменьшей мере – восприятие поэзии, опыт ее читателя и толкователя. То, что создается иначе, за пределами такого опыта счастливого необладания, неразумющего понимания, – и то, что воспринимается в стихах иным способом, к поэзии, строго говоря, не относится.

Я говорила о том, что искусство Нового времени очевидно утратило хоровое начало. Но, пока оно остается искусством, а не «художественным конструированием», «социальной стратегией власти» и другими вещами, описанными новейшей публицистикой, оно несет в себе неотчуждаемый дар общения: да, теперь уже не хоровой общности, но таинственной переключки, отзыва человеческой глубины человеческой глубине. «Целомудренная бездна стиха», как и любого другого искусства, – *область общения!* Удивительное свойство этого общения – его способность проходить сквозь времена, страны, возрасты, так называемый «личный опыт» людей, в котором оно почему-то не нуждается. «Другое я», «я» вдохновения, те, кто пытались его осмыслить, называли «моментальной личностью» или «музыкальным субъектом»... Можно сказать и так: это общий человек в человеке, само вещество человечности в человеке, в его сердце. Сердце, которое пробуждается, как сердце поэта. Я оторвала строку Заболоцкого от предшествующей: целиком его мысль звучит так:

*Вечно светит лишь сердце поэта
В целомудренной бездне стиха.*

Голос поэзии, голос человека, находящегося в правильных отношениях с чистотой, глубиной и тайной, – голос удивительной, необъяснимой уверенности. По этой уверенности мы его всегда и узнаем. Известный немецкий теолог Карл Барт писал о Моцарте, пытаясь объяснить чудесную силу его интонаций: Моцарт совершенно не знает сомнений! И совпадая с Бартом, Мандельштам говорит о лирике и о музыке как о голосе невинности и внутренней правоты:

*В нем росли и переливались
Волны внутренней правоты...*

(«Рояль»)

Этот миг правоты, чудесное забвение о возможности ошибки и промаха, о своем больном несовершенстве человек и назовет чистым счастьем. Дар поэзии как поэзии, независимо от ее конкретных содержаний, – дар этого счастья. Дар внезапного воспоминания о родине, о дружественном, родном отношении с тем, перед чем обычно, обыденно мы не можем чувствовать ничего другого, кроме вины. Дар памяти об Эдеме.

Безусловно, поэзия – не единственное *дело человека*. Но то, что мы утратим, если утратим это дело, – это полнота *образа человека и образа человечества, человека делающего — и человека, который делается*. Чем же он делается, можно спросить наконец?

*Ты держишь меня, как изделие,
И прячешь, как перстень, в футляр —*

(«В больнице»)

так обращается к Богу умирающий в стихах Пастернака. Человек делается тем, чем он изначально был: любимой драгоценностью Творца:

*Где, как ребенок, плачет
Простое бытие,
Да сохранит тебя Господь
Как золото Свое!*

И это я осмелилась бы назвать доктринальным смыслом поэзии.

Благословение творчеству и парнасский атеизм

Послание людям искусства»³⁰ Иоанн Павел II помечает днем Пасхи, 4 апреля 1999 года; оно открывается торжествующим стихом из Книги Бытия: *И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма* (Быт. 1: 31).

Быть может, никогда еще в истории двух христианских тысячелетий искусство не удостоивалось такой – высочайшей – оценки со стороны Церкви. Речь в послании идет о *творчестве*, не о *культуре*, а о самом «месторождении искусства», о *новых* «откровениях» («эпифаниях») красоты. «Человек культуры», и особенно поздней культуры, как наша нынешняя, к возможности нового творчества относится, как правило, скептически. «Сказано уже так много, едва ли не все! Что еще может добавить к этой великой сумме наш небогатый современник?» О том, что наше время – художественное время – скудное, нищее, как будто сошедшее с дистанции, никто уже, кажется, не спорит. Но и в эпохи, не признававшие себя такими безнадежно бедными, отношения культуры и нового творчества не были бесконфликтны. Ведь явление нового вдохновения – это сдвиг всего наличного и прошлого, сдвиг порой очень решительный, в котором есть риск утраты и который поверхностный взгляд может не отличить от разрушения. То, что в подлинно новом опыте сохраняется и продолжается, – это не вошедшие в привычку формы и каноны, а сама традиция человеческого вдохновения.

Вдохновение — центр размышлений Иоанна Павла II об искусстве. Адресат его послания, художник – это тот, кто «страстно и жертвенно ищет новых „эпифаний“ красоты, с тем чтобы, воплотив их в художественном создании, принести в дар человечеству». В первом определении «человека искусства» заключена причина и источник творчества, в третьем – его цель и интенция. Собственно работа художника располагается, как мы видим, между двумя актами дарения: вдохновения как дара ему свыше – и завершенного произведения, которое уже он принесет в дар миру. Художник предстает здесь как мастер, который из подарка изготавливает подарок. В обычных «профессиональных» обсуждениях искусства и первый, и третий акт, то есть и причинная, и целевая сторона искусства, как правило, не затрагиваются. Такое расширение предмета меняет взгляд и на его среднюю, «рабочую» фазу, и на произведение искусства, и на самого автора.

С темой вдохновения связаны две другие важнейшие темы послания – *красота и тайна* (таинство). Тайнственная основа мира, тайная глубина вещей и человека, таинство в церковном смысле – явление Спасения в его реальной силе – в таком пространстве движется мысль Иоанна Павла II о творчестве и творческом человеке.

Только тот, кто личным опытом связан с творчеством, как говорит о себе Иоанн Павел II в начале своего обращения, может выбрать такую перспективу. Историки и теоретики искусства, его критики и ценители сосредоточатся на общих тенденциях искусства и на свойствах формы, на «вещи искусства» как главной заботе художника. Говорить же о каком-то существенном зазоре между любой завершенной вещью (какой бы удачной она ни была) и первым озарением станет только тот, кто узнал этот зазор на опыте! Художники, пишет Иоанн Павел II, знают: «то, что им удалось выразить в том, что они пишут, лепят, творят, не более чем проблеск того сияния, которое в какой-то момент пронзило их душу...» И далее: «Никто с такой готовностью не признает собственной ограниченности, как настоящий художник» – именно потому, что у него есть с чем сравнивать: он знает, какая пропасть лежит между вдохновением, между открывшимся ему замыслом – и его исполнением, вещью искусства. В этой точке, в «интуиции, выходящей за пределы того, что постигается чувствами», замечает Иоанн Павел II, родственны опыт искусства и опыт веры.

³⁰ Giovanni PaoLo II. Lettera agli artisti.

Отношение к искусству как к феномену душевной жизни, как к «еписфаническому» событию творчества, а не к производству «эстетических вещей» – в этом решительное своеобразие Иоанна Павла II. Так видит вещи художник и мистик, для которого художник – это не *homo faber*³¹, а прежде всего, просто *homo*, и в каком-то смысле *homo par excellence*. Проблема искусства предстает, таким образом, как *антропологическая* проблема.

Можно сказать, что своим посланием Иоанн Павел II благословляет – вероятно, впервые в христианской истории – сам этот источник творчества, который на традиционном языке европейской поэзии назывался Иппокреной, «внушением Муз» и другими языческими именами – и который Папа называет «еписфанией (откровением) красоты» и даже «моментом благодати»: здесь, говорится в послании, «с полным основанием, хотя и в аналогическом плане, можно говорить о „моменте благодати“, поскольку человек обретает возможность некоторой опытной встречи с Абсолютным, которое бесконечно превосходит его (трансцендентно ему)».

Автор послания имеет в виду не собственно христианское искусство (понимать ли его как искусство храмовое, каноническое – или же как искусство художников-христиан, или как искусство на христианские темы³²). Всякое истинное искусство, по мысли Иоанна Павла II, раздвигает обыденность и, освобождая человека от «житейских попечений», приводит нас к порогу тайны, к преклонению перед некоей таинственной глубиной; искусство «по самой своей природе есть род призыва к Таинству»: к таинству Творения и тайне человека, к «таинственному всеединству мира» (в этих словах мы узнаем одну из главных тем русской религиозной мысли: славянофилов XIX века Вячеслава Иванова, Николая Бердяева, Владимира Соловьева, о. Павла Флоренского). В художническом призвании Иоанн Павел II видит некий аналог пророческого служения. Это, как замечает католический богослов, комментирующий послание, и составляет своеобразие позиции Иоанна Павла II, «поэта и мистика», на фоне других обращений Римской Церкви к художникам³³ (решения II Ватиканского Собора, «Воззвание к людям искусства» Папы Павла VI: ссылки и цитаты из этих документов приводятся в настоящем послании, которое мыслит себя их продолжением). Предыдущие обращения Римской Церкви к художникам сосредоточивались на пастырском моменте в служении искусства. Труд художника утешает и возвышает, противостоит разрушительной силе времени и объединяет живых и умерших, как это прекрасно выражено в словах II Ватиканского Собора: «художественное создание противостоит разрушениям времени, соединяя поколения и вводя их в общение восхищенного изумления (*admiratio*)». Послание Иоанна Павла II касается и этих моментов: социального и исторического служения искусства. Но центр его, несомненно, составляет момент «еписфании» красоты, «род внутреннего озарения», «встреча Творящего Духа с человеческим гением».

Вероятно, художественное вдохновение само по себе, независимо от «материала», с которым работает художник, никогда прежде не получало такого духовного оправдания из уст христианского пастыря. Нам в России хорошо известно осторожное (если не сказать больше) церковное отношение к личному творчеству и к «духу», которым оно питается; знакома неприязнь к упражнению светских авторов на духовные темы. В послании Иоанна Павла II мы встречаемся с безусловным доверием к духовному источнику искусства: «Дух (Творящий Дух, *Creator Spiritus*) – таинственный художник вселенной. Глядя в третье тысячелетие, я хотел бы пожелать,

³¹ Человек творящий (лат.).

³² Именно здесь очевидно различие двух традиций, западной и православной; православная скорее категорически противопоставит ватиканские росписи Рафаэля и Микеланджело иконному письму, чем соединит то и другое в общем понятии «христианского искусства». Однако при внимательном чтении послания можно заметить, что только *икону* Иоанн Павел II самым прямым образом сопоставляет с таинствами Церкви: «Икона есть род таинства: действительно, аналогично тому, как это происходит в таинствах, икона представляет реальное присутствие Воплощения в том или другом его аспекте».

³³ «Если Павел VI настаивает на священническом измерении художнического призвания, Иоанн Павел II сосредоточен на его пророческом характере» (Fr. Patrice Mahieu. La prefazione a LLa Lettera, p. 6).

чтобы вы могли в изобилии получать дар творческих озарений, в которых коренится всякое создание подлинного искусства». «Дух – художник», – утверждает Папа Иоанн Павел II, следуя в этом Священному Писанию и литургическим гимнам (на славянском языке мы встретим здесь слово «Всехитрець», т. е. художник всего). Бог Иоанна Павла II – «Творец великой поэзии», как на свободном языке лирики писал Карол Войтыла в своих юношеских стихах:

*Похвали, душа моя, Бога твоего,
Господа Поэзии, всемилостивого.*

(«Magnificat», 1930)

Мы помним, конечно, что словом *Творец* переведено на славянский греческое *poetes*, но сами слова «поэт» и «поэзия» располагаются в русском языке как-то слишком далеко от того, что относят к «духовному». Мы привыкли думать (и автор этих заметок не меньше других), что там, где звучат псалтырь и гусли Давида, там лира Аполлона и флейта Диониса, вообще говоря, упраздняются. За этой привычкой различать нетрудно и вообще забыть, что псалтырь, гусли, тимпаны и кимвалы были *в самом деле* музыкальными инструментами, а не метафорами, как в барочном красноречии. Они издавали вполне реальный звук, и тембр этого звука, как видно из вводных стихов псалмов, был небезразличен их автору. Он держал в уме оркестровку.

Мы так твердо провели границу сакрального и профанного – через инструменты и жанры, цвета и линии, ритмы и звуки... Светское искусство – все – осталось по ту сторону границы, на равнине профанного, и это еще не худшее, что может с ним случиться: вообще-то его частенько готовы отправить в яму и пропасть демонического.

Апология служения красоте – спасающей красоте, как вслед за Достоевским утверждает Иоанн Павел II, – центральная мысль послания. Художественное творчество наделяется в нем высочайшим достоинством: именно здесь, по словам послания, исполняется замысел Божий о человеке, здесь, «как нигде больше, человек открывается как образ Божий», образ Бога Творца; наконец, Воплощение открывает художнику дар «новой красоты». Момент вдохновения именуется «эпифанией (богоявлением) красоты», а плод вдохновения, произведение, даже если непосредственную тему его, «сюжет», составляет зло и порок, несет в себе свидетельство «всеобщей жажды спасения». Итак, послание Иоанна Павла II обращено к людям, которые «страстно и жертвенно ищут новых „эпифаний“ красоты, с тем чтобы, воплотив их в художественном создании, принести в дар человечеству».

И здесь неминуемо встает печальный вопрос: а где эти люди? Да, таков истинный художник, художник классических времен: но не поставила ли наша современность – устами своих многочисленных авторитетов – под вопрос и возможность явления таких художников (известный лозунг «смерти автора»), и самую реальность различения «истинного» и «подделки», дара и бездарности, уникального и тиражированного, и какой бы то ни было контакт с «иным» (а классическое вдохновение всегда описывалось как явление «иного»)? Да и кто в качестве цели творчества полагает теперь «принесение дара» миру, кто думает одарять, а не бросать вызов, не самовыражаться и т. п.? Бетховен, сравнивший себя с Дионисом, несомненно, принял бы эти слова как свои: откровение красоты, жертвенное служение ей, приношение ее в дар человечеству. Но современные художники, признают ли они себя в этом описании? Не отнесут ли они такой пафос, такой образ творческого человека к «давно преодоленному» романтизму? Так ли они видят собственное призвание (если само слово «призвание» употребимо в новейшем гиперкритичном, демифологизирующем дискурсе) – и, следовательно, могут ли они отнести к себе это пасхальное послание? Я перебираю в уме признанных людей современного искусства, его ведущих мастеров: кто из них назвал бы себя служителем красоты? Для кого сами эти вещи – красота, вдохновение, дар, творчество, наконец, – остаются реальными? И если не в этом, в чем видят они интенцию собственных работ?

Вот некоторые из широко распространенных мотиваций эстетической деятельности: служение языку (что теперь уже кажется почти анахронизмом); деструкция старых мифов и иллюзий; обличение лжи и зла; «остранение», поддержание некоей социальной игры; самовыражение и автотерапия, освобождение от личных «травм»³⁴; эпатаж и провокация, шоковое воздействие на публику, жест власти над ней; утверждение себя в качестве «человека искусства»... Вот, кажется, и весь веер возможностей актуального художника. Местные российские условия прибавят к этому «позитивный» вариант: патриотическое служение. Но ни одна из названных мотиваций никаким образом не соприкасается с «эпифанией красоты». Не удивительно ли это? Красота, которую некогда пришлось бы защищать от религиозной установки определенного рода (моралистской или аскетической), сегодня находит себе вдохновенного защитника в лице Предстоятеля Римской Церкви – а первыми среди ее отрицателей и сокрушителей окажутся сами современные мастера искусства. Красота, которую безнадежно путают с «красивостью», практически не допускается художнику, который надеется быть «современным».

Свободное творчество Иоанн Павел II оправдывает и прославляет самым решительным образом. И кто же, как не современные художники и теоретики искусства, не устают утверждать иллюзорность художественного смысла?

Ту же перевернутую диспозицию мы увидим и в том, что касается дара, художнического избранничества и других традиционных составных «парнасской веры».

Со времен гуманизма и Возрождения творчество, и особенно художественное творчество, было своего рода «параллельной религией», «светским культом» Европы – со своими «подвижниками», «святыми» и «мучениками», которым, как Шопену или Пушкину, Ван Гогу или Микеланджело, принадлежало совершенно особое место и в сердце частного человека, и в сердце народа. Их любили другой, но не менее интимной любовью, чем великих святых, заступников за человека. К ним не обращались с молитвой, но они обращались к нам из своих созвучий, строф, красок, расширяя область свободы и бескорыстия в обыденном мире расчета и необходимости. Их создания вносили тепло родины в холодный мир. Наконец, жизнь художника – как она предстает в его произведениях – была образцом *искренней* жизни, открытой и в своих немощах, и в своих заблуждениях: можно сказать, эсхатологическим образом жизни.

Мы оказались свидетелями того, как само искусство – в лице своих деятелей и теоретиков – сменило свою «парнасскую веру» на «парнасский атеизм». Сами поэты «смирненно» и фаталистично говорят о «смерти поэзии», об «уходе поэзии из нашей цивилизации». Значение и последствия этого отречения – и для искусства, и для общества, и для отдельного человека – трудно переоценить. У нас уже есть некоторый опыт того, что такое «постхристианское общество» – каким будет общество радикально «пост-вдохновенное», страшно представить. Причины этого срыва остается обдумывать.

Быть может, разуверение искусства в собственной «священной» ценности, в собственной таинственной глубине и составляет теперь главное препятствие к тому диалогу, к которому призывает Иоанн Павел II, к встрече с опытом веры, с Церковью. Ведь именно в двадцатом веке, в эпоху «великой апостасии» самые вдохновенные художники с какой-то естественной простотой («как огню свойственно стремиться вверх и воде падать», словами Данте) возвращались в мир «последних вещей» христианской веры. Одно вдохновение сливалось с другим, как это выражено в названии одной из «Больших од» Поля Клоделя: «Муза, которая есть благодать». Болезненное, «травмированное», «проблемное», герметически замкнутое в себе «я»

³⁴ Я думаю, что идея творчества как «исповеди», как обнажения перед миром «неправедных изгибов» собственной души связана с исчезновением института церковной исповеди как общей практики. То, что было бы уместно в таком общении и завершалось бы разрешением, выносятся перед публичным вниманием; но публика ведь не духовник и не обладает возможностью отпускать грехи! Кроме того, привычка публики к таким самообнажениям как художественному акту лишает это предприятие и достоинства отчаянной смелости.

художника постмодернистской эпохи не испытывает никакого притяжения этой высоты, этой глубины.

Одно из самых удивительных положений, высказанных в послании, связано с антропологической перспективой искусства, с которой мы начали. Быть может, здесь мы найдем и ключ к тому, *чего* лишается искусство, перестающее надеяться на «эпифанию красоты» – и при этом продолжающее производить «эстетические вещи». В первой главе послания, обсуждая сущностное различие божественного Творения и человеческого творчества (как творчества не «из ничего», а из «уже существующего»), Иоанн Павел II определяет эту «уже существующую» материю, вещество, с которым работает художник-человек: «он исполняет эту задачу, работая с изумительным „веществом“ *собственной человечности*». Прежде того, что считают собственно «материалом» отдельных искусств (словами, или звуками, или цветами), художник берется за первое вещество – человечность, собственную человеческую природу! Он находит или освобождает в себе, как говорила Симона Вейль, то «я», выражением которого в светской культуре является поэзия. Это «я» – та материя человечности, которая самым интимным образом связана с восхищением и изумлением, *admiratio*. Она связана (как об этом говорят Гельдерлин и Мандельштам) с необъяснимым переживанием «внутренней правоты» и моментальной невинности. Знаменитые слова о «непристойности (или невозможности) поэзии после Аушвица», ставшие лейтмотивом новейшей культурной ситуации, как раз и отрицают такую возможность свободы от вины – и тем самым возможность вдохновения: выхода, словами Пастернака, «из вероятия в правоту».

Молчание поэтического и вообще творческого в актуальной культуре говорит не больше не меньше о том, что утрачено это «я», это «изумительное „вещество человечности“». Совсем просто выразил это Пауль Целан: «Нет людей, поэтому нет и стихов».

И в связи с этим мне кажется, что на последний вопрос послания – «Нуждается ли искусство в Церкви?» – должен был бы последовать самый решительный утвердительный ответ. Другого источника восстановления этого «изумительного вещества», этого «я», которое освобождено от собственного самоосуждения и потому может высказывать себя свободным творчеством, в сиротской и обнищавшей культуре нашего времени, по всей видимости, не остается. Но для этого Церковь должна дать себя увидеть не как институт, структуру, идеологию, а как бесконечно притягательное «великое сердце святости», «место, которое целит», словами Рильке. Сам Иоанн Павел II своей великой жизнью, в которую входит и это послание художникам, открывает возможность такого видения.

И возвращаясь к началу послания. День Пасхи предстает в нем как день мысли о Творении и творчестве: это поразительное совпадение богословской мысли с художественной интуицией поэта!

Творение как Воскресение – любимая и многократно выраженная мысль Бориса Пастернака: «Вот вы опасаетесь, воскреснете ли вы, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили»³⁵.

³⁵ Пастернак Б.Л. Доктор Живаго // Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. IV. М., 2004. С. 69.

Искусство как диалог с дальним³⁶

Я думаю, само название моего сообщения – «Искусство как диалог с дальним» – сразу же открывает конфликтность моей темы. Ведь хорошо известно, что не дальний, а ближний – тема христианства. Одна из двух его великих тем: Бог – и ближний. Христианство никогда не говорит о человеке дальнем. Мы постоянно в самых разных контекстах слышим о ближнем, вся наша жизнь описывается в этом отношении – к ближнему. Но искусство занято дальним. Оно говорит с дальним, и даже в ближнем оно ищет дальнего. Каким же образом разместить общение с дальним – общение, которому посвящено искусство, да и все то, что называется «культурной жизнью» (вспомним хотя бы «Городок» лицеиста Пушкина:

*Друзья мне мертвецы,
Парнасские жрецы...
Певцы красноречивы,
Прозаики шутливы) —*

в христианской перспективе?

Вероятно, этот мой вопрос о дальнем и ближнем – один из поворотов вечного вопроса, вечного сопоставления и противопоставления искусства, творчества – и христианской традиции. Я не встречала, чтобы в таких обсуждениях затрагивали именно эту тему. Мне хотелось бы при этом говорить о настоящем искусстве и настоящей христианской традиции. Сравнивать стоит настоящее с настоящим, а не тень с тенью, цитату с цитатой.

Образом «цитаты» я обязана моему давнему другу, немецкому поэту Вальтеру Тюмлеру. Получивший богословское образование, верующий католик и поэт (а поэт, в отличие от дилетанта, обязан исполнять законы своего искусства, первый из которых, быть может, – работать в свое время), Вальтер хорошо знает, как трудно соединяется художественная современность и жизнь веры. Среди европейских художников – наших современников – мы почти не встретим людей, всерьез принимающих обе эти задачи. Среди отечественных, впрочем, тоже. В своей книге размышлений об искусстве и религии³⁷ Вальтер Тюмлер, в частности, говорит: когда рассуждают об искусстве и религии, то под искусством обыкновенно имеют в виду искусство, а под религией – чаще всего «цитату из религиозного». Мне нравится это выражение – «цитата из религиозного», оно очень точно.

³⁶ Источник: выступление на Международной научно-богословской конференции «Вера – диалог – общение: проблемы диалога в Церкви» (Москва, 24–26 сентября 2003 года).

³⁷ Walter Thumler. *Penuels Hugel. Sentenzen zu Religion, Kunst und Philosophie*. Horus, Berlin, 2004.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.