

**ОТ ТРАГЕДИИ ИСКУССТВА К ТРАГЕДИИ
ХУДОЖНИКА:
ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ РЕФЛЕКСИИ
АЛЕКСАНДРА БЛОКА**

Е.К. Соболевская

В начале XX века, когда исконно религиозное понятие «теургии» с легкой руки Вл. Соловьева и затем его духовных преемников, младосимволистов, было распространено на сферу художественного творчества, представители религиозной философии, в частности Н. Бердяев и С. Булгаков, неоднократно выказывали свое несогласие в связи с утвердившимся положением вещей и настойчиво заявляли о так называемой *трагической безысходности всякого искусства*, о его *роковом бессилии*. Художественное творчество, с их точки зрения, не достигает онтологических результатов — творится идеальное, а не реальное. Искусство есть только путь к обретению красоты, только зов, но при всей своей теургической устремленности, оно все же не в силах «создать жизнь в красоте и тем самым стать подлинно соборным, вселенским» [4, с. 331]; художник волей-неволей творит всего «лишь символические знаки иного бытия, но не допускает самой реальности иного бытия» [1, с. 278].

Именно эта *трагическая безысходность искусства*, в определенном смысле подтверждающая его онтологическую несостоятельность или же односторонность, как раз и служила тем необходимым камнем преткновения, который, с точки зрения упомянутых выше мыслителей, не позволял распространять понятие «теургии» на сферу творческой деятельности человека. В контексте художественных и философско-эстетических исканий начала двадцатого века, когда искусство, каза-

лось бы, действительно ощутило предельную точку своего развития, когда в лице символизма заговорила сама *совесть искусства*, слова Бердяева и Булгакова звучали как приговор искусству, окончательный и бесповоротный¹.

Но, по-видимому, так называемая трагическая безысходность искусства не может быть до конца осознана исходя только лишь из той основополагающей аксиомы, согласно которой художник в итоге своей деятельности творит символы, а не саму явно ощутимую реальность. Трагедия искусства глубже, и наибольшая степень проникновения в ее глубины дана только художнику, и, прежде всего, художнику-символисту. Сосредоточим же внимание на тех аспектах художественной деятельности, которые акцентировались самими художниками, и, в частности, Александром Блоком в его публичной речи 1910 года «О современном состоянии русского символизма».

Сам Александр Блок отводил этой речи довольно скромную роль и называл свое слово всего лишь «иллюстрацией» или «конкретизацией» доклада Вяч. Иванова «Заветы символизма». И в определенном смысле речь Блока действительно может рассматриваться в качестве таковой. Но, по моему глубокому убеждению, она представляет собой самостоятельную ценность и не столько иллюстрирует или конкретизирует речь Иванова, сколько *необходимо ее дополняет*. Поэты высвечивают разные срезы реальности и, соответственно, разные срезы бытия художника в мире. Иванов выявляет природу символического искусства, утверждает «внутренний канон» в качестве основополагающего завета символизма и показывает, что его исполнение обеспечивает наименее безболезненный исход из трагической ситуации разлада между искусством и жизнью. Блок, принимая провозглашенные Ивановым заветы, в высшей степени откровенно свидетельствует о самой трагедии художника-символиста в мире эмпирической обусловленности. Он явственно напоминает о том, на что символизм обрекает и к *чему* он неминуемо обязывает, и тем самым предостерегает непосвященных от слепого и безответственного подражания теургическому служению художника-символиста.

Прежде всего заметим, что Блок выстраивает свою речь в соответствии с основными принципами диалектики. В качестве тезиса он выдвигает положение о свободе художника в волшебном мире, наполненном соответствиями. Символист — уже изначально теург, ибо он обла-

¹Насколько религиозные философы были правы в своих притязаниях сугубо лишь на однозначное употребление исконно религиозного именованья «теургия», это тема отдельного исследования (см.: [10]).

дает тайным знанием мироустройства и видит вещи таковыми, каковы они суть на самом деле. Но поскольку он не просто созерцатель, а все же поэт, он должен воплотить созерцаемое, дать имя открывшейся ему в *умном видении* реальности, то есть низойти из мира «горнего» в мир «дольный». Здесь, при этом пути «вниз», как раз и начинается *переход от тезиса к антитезису*, которую в сжатом варианте Блок обозначает как «изменение облика». Художник, переживающий процесс воплощения, по словам Блока, полон многих демонов, или «двойников», из которых «его *злая творческая воля* создает *по произволу* постоянно меняющиеся группы заговорщиков». В итоге он добывает искомое. Для самого Блока это искомое — *Незнакомка*, но она всего лишь — «красавица-кукла», «синий призрак» или, на что немаловажно обратит внимание, «*дьявольский сплав* из многих миров» [3, с. 330] (курсивы мои — Е. С.).

Искусство, как бы напоминает Блок, не утешает, не утоляет, не насыщает. Оно есть нечто принципиально отличное как от «земли» (*дольного*), так и от «неба» (*горнего*). Трагедия художника состоит не только в том, что он чувствует явный разлад между действительностью, открывшейся ему в опыте творчества, и эмпирикой жизни. Он чувствует также не менее явный разлад между действительностью и тем, что он, освободившись от эмпирики, создает в минуты вдохновения. Он уходит от «дольного» мира, считая его миром теней, и не достигает «горнего». Он знает об объективном существовании *тех миров*, которые он посещает, и в то же время видит их призрачность.

Легче всего сейчас, основываясь на признаниях Блока, вновь воспроизвести основную мысль религиозной философии об осознании художником онтологической несостоятельности своего делания, о роковом бессилии искусства, в том числе и искусства символического, и на этом остановиться. Слова Блока действительно могут быть использованы в качестве яркой иллюстрации, подтверждающей вышеприведенные положения. Однако за поверхностным слоем его признаний усматривается *другой смысл: другое положение вещей, другая трагедия*. И этот смысл по каким-то причинам — возможно, как само собой разумеющееся — не актуализировался критиками символизма.

Так, цитируя свои произведения, Блок говорит: «Это — создание искусства. Для меня — это свершившийся факт. Я стою перед созданием своего искусства и не знаю, что делать. Иначе говоря, что мне делать с этими мирами, что мне делать и с собственной жизнью, которая отныне стала искусством, ибо со мной рядом *живет* мое создание — не живое, не мертвое, синий призрак. Я вижу ясно „зарницу

меж бровями туч“ Вакха („Эрос“ Вяч. Иванова), ясно различаю перламутры крыльев (Врубель — „Демон“, „Царевна-Лебедь“) или слышу шелест шелков („Незнакомка“). Но все — призрак» [3, с. 331]. И вот, когда художник сознает эту «призрачность», тогда возникают вопросы о проклятии искусства, о «возвращении к жизни», об «общественном служении», о церкви, о «народе и интеллигенции». Но эти поиски, эти временные проклятия искусства, которые знакомы Блоку не из чуждого опыта, в свою очередь, приводят художника не к отрицанию так называемых призраков, а к подтверждению их реального существования. Художник с очевидностью обнаруживает *объективность и реальность* «тех миров». «Все миры, которые мы посещали, и все события, в них происходившие, вовсе не суть „наши представления“, — заверяет Блок [3, с. 331, 332].

Первое, от чего мы можем оттолкнуться, — явная противоречивость мысли Блока: с одной стороны, миры, открывающиеся художнику, — *призрак*, с другой стороны — *объективная реальность*. Это противоречие сжато фиксирует саму суть дела, самую сердцевину трагедии художника-символиста.

Насколько я понимаю, когда Блок говорит об *изменении облика* и о так называемых *призраках*, он имеет в виду не саму реальность. Неизменность самой реальности в конечном итоге он вряд ли ставит под сомнение. Скорее всего, он актуализирует реальность, как она обнаруживает себя на феноменологическом срезе сознания человека-художника, теряющего необходимую для полноценной творческой жизни установку, ту установку, которая как раз и позволяет ему эту неизменную реальность провидеть, *как она есть на самом деле*.

Художник-символист действительно, как никто другой, знает о существовании *иного мира, иной реальности*, или о *реальности реального бытия*, которая не есть мир в его эмпирической данности и одновременно не есть мир «чистых сущностей», находящийся где-то за пределами этого мира, но есть *непрерывное осуществление единого как многого и многого как единого*. Это знание дано ему в умном видении через опыт художества в качестве знания объективного и достоверного. Или скажем по-другому: художнику-символисту от рождения дано знание мира незримых сущностей. Придя в мир зримый, он не может признать его в качестве мира единственного и самоценного, он ищет в нем подобия, символы мира иного. И в *умном видении*, через опыт художества, он действительно распознает мир зримый как *являющуюся ноуменальность*, как *феномен*. В единичном событии, в веренице мгновений, беспрестанно сменяющих друг друга, он усматривает

и схватывает то, что Платон называл *эйдосом*, или *типом бытия*, то, что Гете называл *первоявлением*, или *протофеноменом*, то, что символисты и Флоренский, памятуя своих великих предшественников, называли *символом*. Несмотря на различие имен, речь идет, в общем, об одном и том же.

Но опыт художества не может длиться непрерывно. Он дискретен во времени и безнадежно дискретен и конечен для поэта-лирика. Поэт-лирик не то чтобы возвращается в *жизнь*, а буквально каждый раз после написания очередного стихотворения выбрасывается в *реальность низшего порядка*. Точнее, он на время *теряет символическую установку* (от реального к реальнейшему и от реальнейшего к реальному) и *оказывается в самой голой эмпирике жизни*, в миру неосвященном, будничном и, в добавление, извращенном трезвой, рассудочной установкой духа. Он оказывается там, где живут суррогаты вещей, указывающие друг на друга и никуда за себя самое не ведущие. И если прежде он дивился лепоте мира и был захвачен таинственностью его смысла, то теперь он дивится его безобразию и отсутствию таинственного зова полноты смысла. Это для символиста — безвоздушное пространство, смерть. И тем не менее, ему нужно каким-то достойным образом *здесь* находиться и в *здешнем* принимать участие. Но, зная *иное*, он слеп и беспомощен в этом своем (по сути, не своем, а чужом, чуждом ему) *здесь-нахождении* и *здесь-участии*.

Возвращение художника-символиста в *жизнь* не означает, однако, полного забвения приоткрывшейся ему в *умном видении* тайны мироздания. Он знает, что все сущее в его конкретных формах пропитано потенцией символа. И он помнит, что сама эмпирика жизни и сами плоды его художественной деятельности не являются пустой иллюзией, поскольку через опыт художества эта «дольняя» реальность и *явилась ему во всей очевидности как символ, как феномен, воплощающий ноуменальное* в большей или меньшей степени. Но как распознать в эмпирике *иное*, как распознать ее *как феномен*, когда она вдруг, с потерей символической установки, перестает восприниматься в качестве таковой!?

Художник-символист живет на границе трансцендентно-имманентного. Его жизнь как целостное событие насквозь диалектична, ибо она разворачивается в сфере предельных антиномических понятий. Он как бы разрывается между мирами и ощущает их постоянное несовпадение. Ему открыто переживание высших антиномий души, которые, в свою очередь, отражают высшие антиномии мира. То, что он

знает как реальнейшее и через опыт трансцензуса как имманентное², будучи погруженным в стихию этого, «дольного» мира, опознается им как трансцендентное, ибо оно меняет свой лик на личины, на маски. Он обречен на достоверное знание *всеединящего ноуменального* и на абсурдное существование в мире эмпирической действительности, где истинно реальное становится (представляется) множеством кивающих друг на друга двойников и никогда не совпадает с самим собой.

Для обычного человека, не знающего о реальности реальнейшего бытия (или знающего о нем только в рамках отвлеченного представления) и знающего о мире только как эмпирической, будничной, неосвященной данности, никаких «двойников» и «призраков» нет. А если и есть, к примеру, те же самые художественные образы, то они нереальны, неразличимы как реальные, но различимы как суть представления художника, его субъективного сознания. В то же время художник не-символист в качестве единственной действительной реальности может почитать мир создаваемых им художественных образов, тогда как мир эмпирический для него — суть призрак, неразличимый в качестве реальности. У не-символиста, поскольку ему неведомо переживание высших антиномий действительности, нет и ощущения предельной трагичности, нет очевидного представления Ада жизни. Есть только смутное представление об Аде после жизни и не менее смутное, отвлеченное представление о полноте жизни опять-таки в какой-то иной жизни, тогда как художник-символист знает и полноту Ада, и полноту жизни в одной и той же *здесь и сейчас совершающейся жизни*.

Трагичность ситуации художника-символиста в мире осложнена следующим обстоятельством. Символизм не был только школой или направлением в искусстве, а символ в конечном итоге не утверждался символистами в качестве простого стилистического приема. Символистом, как говорил Блок, можно было только родиться. И это означало *духовное рождение* в совершенно иную, *новую жизнь*. Нельзя стать символистом по собственному желанию, нельзя перестать им по собственному желанию *быть*. Отказ от символизма — не отказ от определенной позиции художника, но отказ от *самого способа бытия*. Перестать *быть* символистом по собственному желанию — то же самое, что и *перестать быть* по собственному желанию вообще. Таким образом, ни «возвращение в жизнь», ни «общественное служение», ни церко-

²Трансцендирование — не достижение чего-то трансцендентного, а усмотрение *инного*, трансцендентного *здесь и сейчас* в его очевидности.

вь — словом, все, чем мог бы заняться символист, пытаясь избежать ощущения трагичности из-за постоянного пребывания в сфере трансцендентно-имманентных метаморфоз, практически неосуществимо. И в этом смысле трагедия искусства в символизме достигает действительно предельного выражения.

Потеря символической установки может обернуться для художника-символиста трагедией в ином плане, а именно: если он сознательным или бессознательным образом признает в качестве единственной реальности *само искусство*. В таком случае он перестанет видеть «небо» и «землю», «горнее» и «дольнее» и само искусство как «третий», связующий мир. Другими словами, он перестанет различать реальность реального бытия в качестве *непрерывного осуществления единого как многого и многого как единого*. В символизме гибнет символист с потерей установки на *нераздельность* и, одновременно, *неслиянность* миров. Символист перестает существовать в качестве символиста, когда стираются «границы» искусства.

Поначалу данный путь не представляется гибельным. Художник, как говорит Блок, чувствует себя свободным в мире, полном соответствий. Он искушается их звучной и яркой игрой и все больше и больше отдается их власти. В итоге он оказывается вовлеченным *именно в круг соответствий, в круг символических знаков*, но уже *не символов, не феноменов*. Не выдержав искушений, не преодолев искусство как страстно влекущую игру соответствий, художник неожиданно обнаруживает себя в той же голой, адской эмпирике, но уже — эмпирике искусства, где «роза кивает на девушку», а «девушка на розу», и «никто не хочет быть самим собой»³.

Творческая воля оборачивается злой волей, когда художник не по соизволению свыше, а по собственному произволу создает «постоянно меняющиеся группы заговорщиков», или «двойников»; они беспрестанно множатся и уже никуда за самое себя не ведут. Трагедия художника, находящегося под властью множества демонов, состоит в том, что он перестает распознавать среди их голосов «единое *δαμνιον*» тот таинственный внутренний голос, который, по напоминанию Блока, «позволял Сократу безошибочно различать добро и зло», тот голос, который руководил «древним Платоном, созерцателем Идей и средневековым Дантом, мрачным любовником небесной Беатриче» (см.: [2,

³В свое время именно этот уклон символизма послужил основанием для критических замечаний О. Мандельштама (см.: [9, с. 182]). В терминологии Вяч. Иванова такой тип символизма именуется символизмом идеалистическим и отличается от символизма подлинного — реалистического (см.: [5]).

с. 257]).

Блок признает здесь великий грех символизма и свой личный грех. От волшебного мира (*тезиса*) он пришел к балагану (*антитезису*), где он играет роль наряду со своими «куклами». *Все стало искусством*. Все превратилось в одну сплошную хитросплетенную реальность, где провести границу между искусством и жизнью означало бы то же самое, что провести границу между мыслимым и немислимым.

По-видимому, у современников Блока были основания для следующего вывода: «Призывая нас от „бледных зарев искусства“ к „пожару жизни“, Блок увел нас от подлинного искусства, но не привел к подлинной жизни. Он стал для нас трагическим актером, играющим самого себя. Вместо подлинного (и невозможного, конечно) слияния жизни и искусства явилась жуткая, разрушающая и жизнь, и искусство, сценическая иллюзия. Мы перестали видеть и поэта, и человека. Мы видели маску трагического актера и отдавались гипнозу его игры. [...] Поэзия Блока стала для нас эмоциональным монологом трагического актера, а сам Блок — этим загримированным под самого себя актером», — так писал о судьбе Блока Б. Эйхенбаум [12, с. 556].

Но, констатируя смешение искусства и жизни, я бы воздержалась от таких крайних оценочных суждений, какими переполнена статья Эйхенбаума. Если мы еще можем судить о подлинности или неподлинности художественных произведений, то выносить приговор о неподлинности жизни поэта все же не в нашей компетенции. Уже одно то, что сам Блок неоднократно и — главное — публично судил себя и своих ближайших собратьев по перу за отклонение от истинного пути художника, как раз и говорит о подлинности его жизненной позиции. Воздержалась бы я от таких суждений еще и потому, что трагическая ситуация *смешения миров* имеет отношение не только к судьбе Блока, не только к судьбе художника-символиста (в узком смысле) и не только к судьбам европейского декадентства. Она проявлялась и проявляется сплошь и рядом.

Не случайно и сам Блок распознает данную ситуацию как присущую художеству в целом. В своем предельном выражении она известна ему на примере судеб Лермонтова, Гоголя, Врубеля, Коммиссаржевской. Назвав эти имена, Блок приходит к следующему заключению: «В черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры. И когда гаснет золотой меч, протянутый прямо в сердце ему чьей-то Незримой Рукой — сквозь все многоцветные небеса и глухие воздуха миров иных, — тогда происходит смешение миров, и в глухую полночь искусства художник сходит с ума и гибнет» [3, с. 335].

Одно дело сказать: искусство должно оставаться искусством, жизнь — жизнью, а мир чистых сущностей — миром чистых сущностей. Жизнь и искусство нельзя смешивать, ибо это путь гибельный, но их и нельзя разделять, ибо мы не хотим, в конце концов, чтобы прекрасное по-прежнему в определенном смысле оставалось бесполезным, а полезное — уродливым или безобразным. Разделение искусства и жизни — тоже путь гибельный, пусть и менее в качестве гибели различимый. Но как найти ту «границу» и каким образом на ней удержаться, чтобы искусство и жизнь были *нераздельны и несмьянны*, чтобы художник не убивал в себе человека, а человек не отказывался от искусства?! На деле все обстоит гораздо серьезнее, и никто из художников, символист он или не-символист, не застрахован ни от смешения миров искусства и жизни, ни от их жесткого разделения.

В связи с проблемой трагичности искусства следует обратить внимание еще на одно положение Блока, которое в данной речи постоянно акцентируется: «*Искусство есть Ад*»; «*в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры*»; «*искусство есть чудовищный и блистательный Ад*».

На первый взгляд, в этих словах нет ничего удивительного, если принять к сведению древнегреческий миф о прапевце и поэте Орфее и его странствии по мрачному царству Аида в поисках своей возлюбленной. В этих словах нет ничего удивительного, если помнить о Дантовом нисхождении в Ад. Причем и Данте, и Орфей в итоге своего путешествия все же выходят к свету. Блок же, именуя искусство Адом, актуализирует именно его неизбежную связь с губительной, демонической, противоположной свету стихией и актуализирует ее таким образом, что, кажется, ни о каком выходе к свету не может быть и речи. В этом плане не выглядит необдуманным напоминание Блока о *злой творческой воле*, вершащей произвол посредством постоянного умножения «заговорщиков», «двойников»; не выглядит необдуманным и его признание о добытом в результате творческого процесса образе — «*дьявольский сплав* из многих миров». И, как мы понимаем, эта темная сторона художества как раз и дает о себе знать именно из-за неминуемой связи искусства с демонической стихией, именно из-за неизбежного прохождения художника через сферу иррациональных сил, напряженно противостоящих его сознательным устремлениям.

Слова Блока идут вразрез не только с классической, но и с определенной романтической традицией, согласно которой искусство есть мир «звучков сладких и молитв», спасающий художника от ненавистной ему «прозы» жизни. Предпочитая быть честным до конца, Блок,

возможно, сам того не желая сознательным образом, восстанавливает в правах известную позицию ортодоксального богословия по отношению к так называемому светскому искусству. В самых общих чертах данная позиция сводится к следующему: всякий деятель искусства, по сути, — актер, лицедей в том смысле, что он умело облакает свои чувства в образы-маски и не обнажает своего единственного, истинного лица. В основе искусства лежит технический трюк, мимезис; искусство — это нисхождение к темным силам, высвобождение темных духов; оно есть творение рук дьявола и его служителей.

Мы можем соглашаться или не соглашаться с вышеприведенным положением. Мы можем искать критерии для дозволенного и недозволенного искусства, для искусства истинного, божественного и неистинного, светского. Мы можем вновь и вновь обращаться к главному источнику данной точки зрения — «Государству» Платона и другим его диалогам с целью найти оправдание, скажем, для одинокого поэта-лирика, создающего самый аскетичный в искусстве образ (строки из букв), а не для актера, воплощающего принцип лицедейства во всей чувственно осязаемой полноте. Мы, наконец, можем по-разному толковать позицию Платона в зависимости от того, является ли он философом-реалистом или философом-идеалистом, как это, к примеру, делает Вяч. Иванов.

«Когда Платон, — уточняет Иванов, — упрекает искусство в том, что оно берет своею моделью не идеи вещей, а самые вещи, делаясь органом только миметической способности человека, он может быть понят двояко [...] Поскольку идеи Платона суть *res realissimaе*, вещи воистину, он требует от искусства столь близкого означенания этих вещей, при котором случайные признаки их отображения в физическом мире должны отпасть, как затемняющие правое зрение пелены, то есть требует символического реализма. Поскольку, однако, идеи Платона в истолковании позднейших мыслителей обращаются в „понятия“ (*Begriffe*) в формально-логическом или гносеологическом смысле, постольку эстетика начинает видеть в нем поборника идеалистического искусства, свободного творчества, избавившего себя от счетов с данными как наблюдаемой, так и прозреваемой действительности, от долга верности вещам, познаваемым опытом, равно внешним или внутренним» [5, с. 146–147].

Данное уточнение действительно существенно. Если мы принимаем первое положение, то у нас появляется устойчивое основание считать художника, по крайней мере, художника-символиста, не делателем *копии копий*, то есть не субъективным *пособником дьявольских игр*, а

все же тем, кто созерцает и затем воплощает (высвобождает) *вечные, объективные связи* сущего и тем самым поддерживает, укрепляет эти связи; то есть мы можем считать его своего рода *теургом*. В том случае если мы придерживаемся второй точки зрения, понятно, что ни о каком теургическом действе со стороны человека не может быть и речи. Но существенно данное уточнение, прежде всего, как теоретическое обоснование платформы символического реализма, или искусства единственно должного. И хотя это положение меняет суть дела теоретически, оно не меняет и не устраняет той наличной, предстоящей в живом опыте жизни творческого процесса, о которой так выразительно свидетельствует Блок.

Мы ведь знаем, что и сам Иванов, размышляя о совмещении в художнике двух начал — гения и таланта — определяет гения в качестве «демонической силы», одновременно хранительной и роковой, которая ведет одержимого, как лунатика, и которая нередко способна обратить человека против себя самого (см.: [8, с. 75]). Сам Иванов, разделяя дионисийские прозрения Ницше, утверждает творческий акт в качестве события антиномического по своей природе, равно укорененного в двух противоборствующих началах — дионисийском, стихийном, и аполлоновском, божественном.

Мы знаем, что и самому Иванову, уверенно провозглашавшему реалистический символизм как форму художества, базирующуюся на особом способе бытия в мире, были ведомы те хитро сплетающиеся тропы искусства, которые могут окончательно разрушить единство человеческой личности и привести художника к безумию (в буквальном и метафорическом смысле этого слова). Так, описывая творческий процесс, Иванов выделяет его особо опасную сферу, где властвует демоническое, или хаотическое, начало: «Хаотическое, раскрывающееся в психологической категории исступления, — безлично. Оно окончательно упраздняет все грани. Это царство не знает межей и пределов. Все формы разрушены, грани сняты, зыблются и исчезают лики, нет личности». Единственное смягчающее для художника обстоятельство это то, что данная область, как полагает Иванов, находится «по ту сторону добра и зла», она «демонична демонизмом стихий, но не зла»⁴ (см.:

⁴Подобное положение вещей в сфере всякого творчества, а конкретнее — в момент перехода из *дольного* мира в мир *горний*, утверждается и в работе П. Флоренского «Иконостас». Флоренский довольно подробно описывает те невероятные трудности, с которыми сталкивается душа воспарившего «путника» по причине оглящающих ее мирских пристрастий, по причине отсутствия или незрелости духовного разума (см.: [11, с. 48–49]).

[7, с. 30]).

Художник-символист должен быть *майевтом*: видеть разум явлений и облегчать вещам выявление Красоты; он должен быть открытым для Божественного откровения и являться его носителем и исполнителем. Но это «должен» и даже «является таковым на самом деле» не избавляет, а прямо-таки обязывает нас как можно точнее представить ту трагическую экзистенциальную ситуацию, в которой оказывается художник в момент творческого процесса, когда он, покинув дольний мир, пытается пробиться к созерцанию мира горнего, или же, когда он, покинув горний мир, приближается к миру дольному. А оказывается он в самом море Ада, в какой-то сфере *чистой иррациональности*, где существует бесчисленное множество миров, где, по словам Блока, «нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного» (см.: [3, с. 333]). И свойства данной сферы таковы, что попавший в нее, с одной стороны, ощущает *полную свободу*, тогда как с другой стороны, эта полная свобода угрожает ему *безумием* или окончательной *гибелью* (гибелью в качестве художника, а возможно и гибелью в качестве полноценной личности). Единственное, на что он уповает — луч света, «протянутый ему чьей-то Незримой рукой». Гаснет луч света — художник раздавлен иррациональным началом.

Памятгя об онтологическом плане трагедии искусства, который актуализируется религиозной мыслью, мы не должны упускать из виду план экзистенциальный: трагедию внутренней жизни художника. От нее нельзя отгородиться глухой стеной. Искусство есть своего рода испытание, искушение, проверка на «прочность», высвобождение в человеке неведомых сил: и в самом художнике, и в тех, кто ему внимает. Однако признать трагедию искусства на онтологическом срезе в определенном смысле (и тем самым — в определенном смысле его несостоятельность) или же трагический разлад как неизбежное событие внутренней жизни творческой личности не означает признать *онтологическую несостоятельность искусства в полном смысле*, не означает признать его окончательную *трагическую безысходность* и *роковое бессилие* «создать жизнь в красоте и тем самым стать подлинно соборным, вселенским», не означает, наконец, признать, что художник в результате своей деятельности творит *«лишь символические знаки иного бытия»*. Истинное символическое искусство, или художественный символ, имеет *свою специфическую онтологию*, а творческая личность, осознавшая неизбежность трагического разлада и при этом находящаяся в поисках цельной жизни, имеет все основания обнаружить в конце концов и *возможность исхода* из внутренней трагедии.

Наличие исхода и явственность онтологических оснований искусства тем очевиднее будут заявлять о себе, чем последовательнее и полнее сам художник в процессе своей жизнедеятельности будет исходить из «внутреннего канона»: из свободного и цельного признания «иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство последней Реальности» (см.: [6, с. 189]). Если художник удержится на грани и не перейдет заповедных пределов, то и сотворенный им символ, образ произведения в целом, не будет расцениваться *всего лишь как символ*. Будучи тесно взаимосвязанным с последней реальностью сущего, художественный символ на большее и не претендует. Здесь, в теснейшей взаимосвязи с реальностью высшего порядка, — его онтология, здесь, в способе бытия творческой личности по нормам вселенским, — искомый художником исход.

1 Литература

- [1] *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. — М.: АСТ; АСТ МОСКВА; ХРАНИТЕЛЬ, 2006.
- [2] *Блок А.А.* Генрих Ибсен // Сочинения: В 6 т. — Т. 5: Проза. — М.: Правда, 1971. — С. 250–258.
- [3] *Блок А.А.* О современном состоянии русского символизма // Сочинения: В 6 т. — Т. 5: Проза. . . — С. 326–336.
- [4] *Булгаков С.Н.* Свет не вечерний: Созерцания и умозрения. — М.: Республика, 1994.
- [5] *Иванов В.И.* Две стихии в современном символизме // Иванов В.И. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. — С. 143–169.
- [6] *Иванов В.И.* Заветы символизма // Иванов В.И. Родное и вселенское. . . — С. 180–190.
- [7] *Иванов В.И.* Символика эстетических начал // Иванов В.И. По звездам: Статьи и афоризмы. — СПб.: Оры, 1909. — С. 21–32.
- [8] *Иванов В.И.* Спорады // Иванов В.И. Родное и вселенское. . . — С. 73–90.
- [9] *Мандельштам О.Э.* О природе слова // Сочинения: В 2 т. — Т. 2: Проза. Переводы. М.: Худож. лит., 1990. — С. 172–187.

- [10] *Соболевская Е.К.* Искусство и теургия в философско-эстетической концепции Вячеслава Иванова // Актуальні проблеми духовності: Зб. наук. праць. Вип. 9. — Кривий Ріг, 2008. — С. 323–336.
- [11] *Флоренский П.А.* Иконостас. — М.: Искусство, 1994.
- [12] *Эйхенбаум Б.М.* Судьба Блока // Эйхенбаум Б.М. «Мой современник»... Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. — СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. — С. 554–568.