

ДВОЙСТВЕННОСТЬ ДУХОВНОЙ ОРИЕНТАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ

Духовная вертикаль в искусстве раздвоена на ангелическую и демоническую ориентации художника. Ангелическая ориентирована вверх – на создание картины целостного гармоничного мира, демоническая ориентирована вниз – на создание искаженного образа мира, раздробленного на фрагменты. Демоническая ориентация агрессивна и опасна. Итогом искусства ангелической ориентации должно стать духовное очищение. Оба начала присутствуют в творчестве художника с преобладанием одного из них.

Ключевые слова: *двойственность, творчество, ориентация, духовная вертикаль, ангелическое, демоническое, целостность, фрагментирование, священные ценности, мифологическое, духовное очищение.*

L. N. Koptev

AMBIVALENT CHARACTER OF SPIRITUAL ORIENTATION IN THE CREATIVE

The spiritual vertical in art is divided into angelical and demonic orientations of an artist. The angelical orientation is directed upward for creating a picture of the complete harmonious world. The demonic orientation is directed downward for creating a misrepresented image of the world, which is split into fragments. The demonic orientation is aggressive and dangerous. Spiritual absolution should be a result of the angelical art. Both orientations are present in an artist's creative work, where one of them dominates.

Key words: *ambivalent character, creative work, orientation, spiritual vertical, angelical, demonic, integrality, fragmenting, sacred values, mythological, spiritual absolution.*

Сегодня представляется недостаточным рассмотрение духовной направленности творчества художника лишь в рамках соотношения вертикали и горизонтали, подобно

тому, как определяет писатель и журналист Константин Рылеев: «Вертикаль – связь человек – небо, образное мышление, интуиция, дух, совесть, восток, поэзия, огонь. Горизон-

таль – связь человек – земля, здравый смысл, анализ, логика, проза, деньги, запад, вода. Точка пересечения – бог, вдохновение, совершенство» [6]. В таком «духовном пространстве», оформленном как ось координат, стремление к вдохновению и совершенству оказывается ориентированным по вертикали вниз.

Вверх направляет творчество художника М. Хайдеггер. Он рассматривает истоки творения и видит их в разверстости творения между «землей» и «миром». Быть творением значит восставлять, воздвигать свой мир. В творческом воздвижении все священное раскрывается именно как священное, и бог призывается в разверстые просторы своего пребывания. Творение восставляет свой мир и составляет землю. Мир, возлежа на земле, стремится вывести ее из ее пределов. А земля, будучи землей укрывающей, склонна вбирать в себя и удерживать в себе мир. Творение, восставляя мир и составляя землю, вершит этот спор. По мере ведения спора совершается «целокупное единство творения» [35, с. 288]. Имеется своя точка зрения и у православного богословия. Так, С. С. Хоружий рассматривает вертикаль как трансцендирующее стремление к обожению. Он видит ее как трансприродную направленность между природным и мистическим (религиозным) уровнями с итоговим выходом на теургию – преобразование природы, человека и самого «здешнего бытия» [36, с. 155].

Вопрос вертикальной ориентации творца оказался и в поле зрения деятелей театрального искусства. Д. Н. Катыхова в своем диссертационном исследовании о лиропоэтических структурах в драме и их сценическом воплощении обращается к понятию духовной «вертикали» как образу миросостояния [18, с. 402]. Ю. А. Смирнов-Несвицкий четко очерчивает один из важных контуров проблемы, утверждая, что театр, обреченный существовать одновременно в двух мирах сразу – фантастическом и реальном, – может быть понят сегодня, в том числе, и как форма

всеобщего: и как божественная сила, и как природно-космическое явление, и как часть космического действия [30]. При этом деятели искусства оказываются способными различить двойственность направленности художника, проявляющейся в контрастных характеристиках свойственной ему энергии. Так В. В. Иванова говорит о разных «энергетических знаках» персонажей, о поиске духовного отечества, о духовном поле персонажа [17], а Т. И. Бачелис, анализируя творчество Э.-Г. Крэга, оперирует понятиями и образами, связанными как с небесным, так и inferнальным мирами [3].

У современных отечественных ученых имеются предшественники, которые активно разрабатывали тему духовной вертикали, осмысливая разнонаправленность ее векторов. Известный русский театровед и теоретик искусства Ф. Степун определял место человека в мире как «срединное между Небом и Землей»; но рвется человек в пределы и крайностям, к безмерному и невозможному, что лежит в основе всех антиномий артистического «мирочувствования» [31, с. 23–27]. Стремление вверх детерминирует ситуацию «восхождения», под которой другой теоретик искусства В. И. Иванов скрывает такую характеристику искомым истоков творчества, как возвышение человеческого духа. Он различает и «я» погребенное, которое способно «исторгнуться из глубин», и «я» ограниченное, которое может «перейти самого себя» под воздействием возвышенного [16, с. 27].

Практики театра также обнаруживают действие «восходящих» и «нисходящих» сил в искусстве, выводя эти силы за пределы обыденности. По М. Чехову, источником творческой силы является «космическое сознание». Причем извлекаемая в творчестве сила грандиозна, как показывают Д. Дидро [11, с. 577] и М. Чехов [37, с. 75], и превосходит бытовую. Отмечается инобытийный характер «силы», которая черпается в пространстве, которое «выше всех небесных сфер» [21,

с. 209–211], поскольку актер проникает в сферу высшего, как говорит Д. Дидро.

Однако различие духовной направленности этого «высшего» (возможно, – намеренно) смазано. Новое время, проведя «демифологизацию» сознания, деформировало инструмент, позволявший различить «ангелические» (небесные) и «демонические» духовные энергии, проявляющиеся в творчестве. Более того, западная культура в лице Д. Мильтона, И.-В. Гёте и Д. Г. Байрона масштабно героизировала демонические образы. Сатана, Фауст, Мефистофель, Манфред, Люцифер, Каин (а можно вспомнить и персонажей поэм и гравюр У. Блейка)* приобрели положительный художественный статус, прикрыв свое онтологическое начало. Однако в театре, а особенно в актерском творчестве и режиссуре, различие между «небесной» и «демонической» направленностью духа весьма трудно скрыть.

Борьба обострилась в XX в., когда полюса столкнулись. М.Чехов обнаруживает и «злые и светлые силы», действующие в человеке; Крэг, различает светлого и темного «духа искусства» [21, с. 217]. «Театр – обоюдоострый меч: одной стороной он борется во имя света, другой – во имя тьмы», – признает и Станиславский [28, с. 31]. Арто притягивают именно темные силы. В его театре проявляется «триумф черных сил», которые питает «некая еще более глубокая сила», и это «преобладающие силы», которые управляют всем [1, с. 31]. Глубина, из которой черпается эта сила, с одной стороны социальна, с другой – космична.

Итак, вертикаль замечена давно, но ценностная раздвоенность ее направленности осталась недостаточно проясненной. Более того, сами ценности обозначаются не привычными терминами этического порядка, а некими мифо-космологическими константами. Что это такое: светлые силы и темные силы? Сегодня оказывается важным ответить именно на этот вопрос. Мы обозначили нашу проблему так: можно ли говорить о наличии

двух ориентаций художественного творческого сознания: ангелической – на создание образа целостного прекрасного мира, устремленного к высшим, священным для человека идеалам, и – демонической – на создание искаженного образа мира, раздробленного на фрагменты и механически, «искусственно» соединенного волевым усилием в образ мира, чуждого человеку, но поражающего, порой, своей чудовищной силой и столь же демонической символикой. Ангелическое или демоническое? А может и то, и другое в одном художнике?

Исследования на подобные темы ведутся сегодня богословами и околобогословскими исследователями [8]. Особенно их беспокоит факт «одержимости» художников (и не только художников) демоническим [4]. И справедливо. Демоническая ориентация очень агрессивна и представляет сегодня большую опасность. Она заполонила эстраду, театр, литературу. Отчетливо просматриваются ее признаки в музыке, особенно ярко – в живописи. Однако и ангелическое начало активно заявлялось в прошлом, живет и сегодня. Нам бы и хотелось рассмотреть взаимодействие ангелической и демонической ориентаций в творящей личности.

Священное, как считает известный немецкий религиовед Рудольф Отто, обитает в сфере человеческого переживания, в сфере экзистенциального [26]. Именно экзистенциальный уровень личности вовлекается в сферу творчества. Бытию художественной реальности произведения предшествует бытие замысла во внутреннем «я» художника, развертываемом в творящем пространстве личности. Как справедливо утверждает известный социолог, исследователь коммуникативных процессов Л. В. Петров, создание внутреннего пространства характеризует любое творчество: художественное, научное, техническое. Создание «виртуального» мира – естественный процесс созревания замысла произведения. «Виртуальный» мир личности художника влияет на зрителя, затягивая его в

это пространство, но он же влияет на самого художника, подчиняя себе и трансформируя его личность. Экзистенциальные структуры ощущаются, но не осознаются, они относительно независимы и от внешних воздействий и от биофизиологических колебаний организма. Процесс творчества, по мнению Э. В. Соколова, и может стать формой самораскрытия человека [27].

Думается, что творящая личность (под которой мы понимаем личность, находящуюся в процессе творчества) в единстве своего бессознательного, сознательного и сверхсознательного имеет такую опору, которая позволяет не зависеть от социально-исторических и социокультурных изменений, поддерживая некое духовное ядро личности, в котором проистекает непрерывная борьба между противоположными началами, названными здесь: «ангелическое» и «демоническое», – стихийных энергий, включенных в творческий потенциал художника. Это показывает, во-первых, традиция, опирающаяся на фольклорное, мифопоэтическое сознание народа. Состояние мифопоэтического сознания русского народа подверглось осмыслению в середине XIX в. мифологом и фольклористом А. Н. Афанасьевым [2].

Он утвердил космологическое столкновение образов и сюжетов славянской мифологии. Выяснилось, что для становления мира, для всего миросостояния характерна борьба, битва: Дня и Ночи, Зимы и Весны, Света и Тьмы, Мрака, Туч – захватчиков, похитителей Солнца. Борьба эта бесконечна и ежедневно, ежегодно повторяема, как бесконечна смена Дня и Ночи, Зимы и Весны. Зимой властвует нечистая сила и ею порожденные Бури и Вьюги. По аналогии с грозowymi явлениями Весны, в которых виделись брачные, оплодотворяющие игры богов, зимние бури представлялись дьявольскими любовными игрищами. Представление богов своими, а нечистой силы – чужой, вражеской сказывалось и в понимании любовной связи богов как законной, нравственной: громовник

(Перун) – муж, облачные девы – жены, – а дьявольской связи, лишенной семейных уз и даже пристанища, как незаконной, непристойной.

Один из главных персонажей, положительный герой этого сражения – Солнце. С восходом солнца соединяется все благое, все предвещающее жизнь, урожай, прибыль, а с закатом солнца, с ночью – все недоброе: смерть, бесплодие, убыток, несчастье. Весеннее солнце горячо лобзает Землю и она, словно невеста перед венцом, убирается в цветы и зелень. Солнце часто представлялось в женском облике – небесной царицы. Чистота солнечного блеска связывалась с представлением о девственной чистоте богини, выступающей на небо в пурпурном одеянии Зари.

Сюжет суточного цикла включен в сюжет годового цикла, смены времен года. Прекрасная царевна, ослепительно-светлая, подвергается нападению темных, враждебных сил. Ее заключают в замок или в подземелье, внутрь горы; ее превращают в змею или лягушку; она утрачивает свое влияние и красоту на долгие семь зимних месяцев. Весной возвращается согревающая сила солнца. Похищенные сокровища (солнечного света) вновь извлекаются из пещер, сундуков, котлов и бочек. Царевной – ненаглядной красотой – предстает и Заря Утренняя и Вечерняя, живущая на краю света, там, где из моря поднимается солнце. Утренняя Заря отворяет ворота небесного чертога, откуда появляется Солнце, Вечерняя Заря – закрывает эти ворота.

Если между Землей и Небом – пространство борьбы, то Рай – область мечтаний, устремлений; область благого и прекрасного. Райская страна – представление, «снятое» с весенней природы, роскошно убранной в зелень и цветы и озаренной яркими лучами солнца, – изображалась вечнозеленым садом с золотыми и серебряными деревьями, где зреют золотые плоды (яблоки), дающие вечную молодость, здоровье и красоту, поют райские птицы, текут реки моло-

ком и медом, серебром и золотом, вечно цветут луга. Пребывающих там ожидает такое полное блаженство, что время для них как бы перестает существовать: год будет пролетать как единый неуловимый миг.

Опора на народное мифопоэтическое сознание дает художнику некие до- нравственные природно-космические ценностные константы, неизменно детерминирующие ориентацию его художественного сознания: на божественно-небесное, циклически созидающее прекрасный весенний мир и демонически разрушительное, столь же циклически умерщвляющее прекрасный мир цветения, тепла и света. Гармония обоих природных начал – в их естественной неумолимой, неизбежной сменяемости.

Своеобразную интерпретацию художественного начала, присущего стихийным силам природы, осуществил Ф. Ницше, обнаружив две противоборствующие и в то же время сосуществующие силы: дионисийство и аполлонийство.

Дионисийское начало являет себя в качестве «извечной первобытной художественной силы, призывающей к бытию вообще весь мир явлений». Дионисийское начало – это стремление выйти за пределы созерцания «в Бесконечное», это феномен, «постоянно вновь открывающий нам игру созидания и разрушения индивидуального мира».

Индивидуальный мир – порождение другого «художественного инстинкта» – аполлонийского. Аполлонийское сознание, подобно покрывалу, скрывает дионисийский мир. Искусство Греции порождено взаимодополнением двух «художественных инстинктов природы»: дионисийского – безобразного, грезового, музыкального, оргиастического, опьяняюще действующего, и аполлонийского – образного, светового, сновидчески-иллюзийного, скрывающего под покровом светоносных образов природных демонов дионисийства. В дионисийстве «срывались с цепей... злейшие демоны природы, вплоть до отвратительной смеси сла-

дострастия и жестокости». Но рядом с демонической ориентацией дионисийства сосуществует и божественная, когда человек в пении и пляске «чувствует себя сочленом общины высшего рода; он готов, танцуя, взлететь над землей. В нем есть что-то сверхъестественное. Он чувствует себя богом» [24, с. 13].

Так Ницше наряду с демоническим выделяет и другую направленность природных стихий искусства – вверх, в небо, к божественному. Необходимость такого рода устремленности утверждает и К. С. Станиславский, строивший театр «жизни духа роли», «театр-храм». В небе виделась Станиславскому та сила, которая способна была оказать воздействие на творчество актера: красота – это возвышенное, это небо; гениальный артист – это «звезда», это «пророк», явившийся на Землю для проповеди чистоты и правды, это хранитель таланта, как «дара Неба» [28, с.120].

Связь с Небом должен, по его мнению, ощущать и осуществлять каждый артист. Современник Станиславского режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский стремился «волею вдохновения художника вознестись в те области, откуда мир и человек виден не во мраке временного, а в лучах вечности». Цель театра он видел в проявлении той «творческой силы», которая живет в художнике. Эта сила – «глагол небес, раздающийся на земле», и связывающий «жизнь земную, временную с жизнью небесной, вечной» [28, с. 115].

Разнообразие стихийных сил творчества улавливает и С. Есенин, выступающий как теоретик искусства. Рассматривая истоки возникновения художественного образа, среди различных его типов он отмечает «мифические» и «ангелические» образы. «Мифические» – это когда космические стихийные силы уподобляются человеческим; «ангелические» же образы имеют истоком, помимо мифокосмического, еще и собственную подсознательную природу художника, откликающуюся из своих глубин. «На образе

эмоционального ангелизма держатся имена незримого и имматериального, когда они, только еще предчувствуемые, облакаются в одежду имени, например, чувство незримого и неизвестного прихода, ощущаемого как «Гость чудесный» [15, с. 162].

На рубеже XIX–XX вв. повсеместно в России обнаруживается двойственность ориентаций с тяготением к одной из них: одних влечет «восхождение», «небесное», другие охвачены экстазией демонического. Видимо, стимулируя подобные настроения, редакция журнала «Золотое руно» даже объявила конкурс на тему «Дьявол». Экспертами выступили В. Иванов, А. Блок, М. Добужинский, которые, прочтя около 100 рукописей и просмотрев пятьдесят изображений дьявола, первого места не отдали никому [29, с. 95, 210]. Жаждающие крови и жертв чудовищно-призраки, вампиры, спруты, человекоподобные летучие мыши оказались основой образительного языка многих графических работ, появившихся в печати в конце 1905–1906 гг. «Дьявол» Добужинского входил в этот круг образов, в эту систему мышления, стремящегося живо ощутить образ зла, что вполне соответствовало настроению мистического ужаса, проснувшегося в начале века.

Поиски демонического пути соблазняли, и увлекали, и приводили на край, о котором великий поэт другой эпохи сказал: «Есть упоение в бою, и бездны мрачной на краю». В 1895 г. Валерий Брюсов подвел итог своим поискам «края»: «Свиваются бледные тени./ Видения ночи беззвездной, /И молча над сумрачной бездной /Качаются наши ступени./Друзья! Мы спустились до края!/ Стоим над разверзнутой бездной/ Мы, путники ночи беззвездной, /Искатели смутного рая./Мы верили нашей дороге./ Мечтались нам отблески рая./ И вот – неподвижны – у края /Стоим мы, в стыде и тревоге./Неверное только движенье./ Хоть шаг по заветной дороге, – / И нет ни стыда, ни тревоги,/ И вечно, и вечно паденье!/Качается лестница тише./ Мерцает звезда на мгновенье./ Послышится

ль голос спасенья: /Откуда – из бездны или свыше?» [5, с. 48]**.

Двойственность переживаемого в творчестве мы обнаруживаем и в стихах раннего Алексея Н. Толстого. Его поэтический двойник, говорящий на «языке богов», несомненно, «небожитель вселенной». Он может летать, вздымая «белые крылья», он купается в космических глубинах, срывая звезды. Он бросает звезды во мрак дышащей вселенной, освещая ее цели. Полет создает у творца космическое ощущение: «Я сегодня Бог». Но он же и богоборец: «Проклятье вам, боги, сидящие в мягких порфирах» [31, с. 56].

В поэтическом пространстве творца один Бог – это он сам. Видимо, в силу этого его двойник имеет не только божественный облик. Демоническое начало претворяется в образах Вампира, Пана, Лешего, Фавна: «Сын я Солнца – бог и зверь» [32, с. 26]. Двойственность ориентации поэта: на небесное и демоническое, – порождает драматические сюжеты с соответствующими персонажами: Поэт (Вампир) и Муза, Дафнис и Хлоя (Колдунья), Леший и Мавка, Коршун и Чайка. Коршун – потенциальный убийца Чайки, но ослепленный блеском ее перьев, гибнет сам, разбиваясь о скалы, вызывая явное сочувствие автора. Его Коршун не может жить без его Чайки так же, как его Вампир питаем жизненными соками своей жертвы – Музы.

Таким образом, в творческом «я» обнаруживается двойственность духовной ориентации не только на небесное, принадлежащее высшему миру, но и на нижние, демонические силы и слои. Такая двойственность свойственна и творческому сознанию Маяковского и Есенина.

В раннем творчестве Маяковского дуализм явственно ощутим. Наиболее выпуклой предстает именно демоническая составляющая его творящего «я». Поэтический Двойник Маяковского ощущает себя личностью демонической: небо должно снимать шляпу перед ним, – равным кандидатом «и на царя вселенной и на кандалы». Его любимая –

дьяволица, выведенная Богом из «пекловых глубин», «проклятая», сделанная любимой. Он готов выступить с оружием против Бога, угрожая ему: «Я тебя... раскрою отсюда до Аляски». Но он же ощущает себя новым Заратустрой, предтечей, «введенным» на Голгофы аудиторий», тринадцатым апостолом, чьей «души незабудки» нюхает Иисус Христос [23, с. 201–204].

Творящее «я» раннего Есенина, напротив, преимущественно ориентировано на «небесное», священное. Природа представляется поэту храмом, где все связано с актом священнослужения: воробей читает псалтырь у лесного аналая; вербы – кроткие монашки – роняют четки; рощи, луг и липы служат литию; и даже хаты – в ризах образа. Хаты стоят в бесконечном просторе России, где «не видать конца и края, – только синь сосет глаза». Образ Родины, России чрезвычайно многозначен. Он объединяет и равнину (поле) и закат – «малиновую ширь» – и синь неба и «озерную тоску». Родина – она и девушка-невеста, и муза-вдохновительница, и мать; но и – голубая небесная родина, а сам творец – теряющаяся звезда на ее небосклоне. Родина – это то, что видит перед собой творец – «родная сторона», но это и «нездешняя, неразгаданная земля». Поэт раздваивается в выборе между «землей» и «иной землей» где-то в «бесконечной дали». Возможно, именно эта раздвоенность дает ощущение временности своего существования на Земле: «Только гость я, гость случайный на горах твоих, земля». В собственной отчизне он чувствует бесприютность, ощущая себя странником, богомольцем, смиренным иноком, бродягой. Однако его путь космичен, это путь к звезде, более того, это повторение пути Христа. И свою судьбу он уподобляет судьбе Христа, придя в мир не губить, а «любить и верить». Облик Христа непостоянен. То он представляется младенцем на руках богоматери, то отроком кудрявым и желторусым, то пригвожденным «ко древу». Но этическая его программа неизменна: «Чужую разде-

лить печаль и муки тяжкого страданья» [15, с. 311].

Однако, послереволюционное творчество Есенина насыщено демоницей: «Кобыльки корабли», «Москва кабацкая», «Страна негодяев», «Черный человек», образы Чекистова, Творогова. Кошунственно демонична «Инония»: «Тело, Христово тело./ Выплюваю изо рта./... Даже богу я выщиплю бороду/ Оскалом моих зубов... Ныне ж бури воловьим голосом / Я кричу, сняв с Христа штаны...» [15, с. 63].

Современность также предоставляет материал для аналогичного анализа. Армен Джигарханян признается честно: «Я на сцене, играя, вызываю духов. Я все время питаюсь ими, питаюсь своими несчастьями, пороками, воспоминаниями, памятью своей.» [13]. Вызывание духов – демоническая практика, в частности, практика шаманства. «Пляска и гадания шаманов делали на меня всегда продолжительное, мрачное впечатление. – писал в своем путевом дневнике о чукотских шаманах Ф. П. Врангель в начале 1820-х гг. – Дикий взор, налитые кровью глаза, сиплый голос, с трудом вырывающееся из стесненной груди дыхание, неестественные, судорожные корчи лица и всего тела, стоящие дыбом волосы, глухой звук бубнов – придают картине нечто ужасное, таинственное, поражающее всякого, даже и образованного человека» [11, с. 329]. Не сходных ли впечатлений добивались переходом с чистого тенорового звучания на хрипоту В. Высоцкий***, В. Цой, не к демоническому ли воздействию на аудиторию стремятся и многочисленные «шансонье» блатного репертуара?!

Видимо, следует конкретизировать наши представления о выразительных средствах «демонической» и «ангелической» ориентаций в искусстве. Чистые образцы ангелического находим в построении церковной литургии, где все действие, как показывает анализ, проведенный о. Павлом Флоренским, напоминает античную трагедию, направленную на катарсис-очищение. Полноту свою

это действие может обрести лишь в стенах храма, где в результате определенного сочетания разных видов искусств: иконописи, отражающей иное бытие; архитектуры храмов, устремленных в небо; пластики и ритма размеренных движений священнослужителей; игры и перелива складок драгоценной одежды; благовоний; огненных провеиваний атмосферы с тончайшей голубой завесой фимиама, растворенного в воздухе; вокального искусства, подобно музыкальной драме подчиненного эффекту катарсиса; искусства дыма, смягчающего и углубляющего воздушную перспективу; прикосновения к различным поверхностям – искусства осязания; искусства обоняния, где «все сплетается со всем, – создается целостный организм храмового действия, как синтеза искусств, достигается создание «художественного целого» как особого мира, и вторжение в него элементов иного характера «ведет к искажению как целого, так и отдельных частей» [34, с. 110–111]. Среди «элементов иного характера» нужно мыслить, видимо, не только чужеродное по стилю, как это показано у Флоренского, но и чужеродное по духу. Так иконописец специально «настраивает себя во всех проявлениях» [20, с. 187–189], чтобы плодотворно погрузиться в духовный мир. Готовит прежде всего свое тело, пресекая «буйство мышц, страстей и желаний», подвергает себя ограничению в пище. Успокаивая мысль, исключает излишние впечатления, повышает контроль внимания. Максимально ограничивает общение и деятельность. Техника «умного делания» в соответствии с традициями исихазма рекомендует покаяние, если страсти не поддаются усмирению [36, с. 161]. И только когда «все системы иконописца настроены» и он полностью нейтрализовал свое «я», духовный мир открывается ему и он становится его инструментом в процессе писания иконы.

Итак, путь проложен. Главное – итогом искусства ангелической ориентации должно стать духовное очищение. Дионисий Ареопа-

гит говорит о назначении высших ангельских чинов – серафимов (огненных): «Их способность ...возводить низших в горня, возбуждать и воспламенять их к подобному жару; ...способность, опаляя и сожигая, таким образом очищать их» [22, с. 244]. Введение богословских текстов в современной науке вроде бы не принято. Однако, размышляя о вполне практических вопросах духовного содержания современного искусства, о введении критериев оценки такого содержания и выразительных средств, тем более оперируя определениями мифо-космологического характера: «ангелический» и «демонический», – мы не можем не обратиться к опыту богословия. Взглянем на этот опыт глазами выдающегося русского философа А. Ф. Лосева. Рассматривая понятие ангела, а также диалектику и символику бесплотных сил в рамках своих взглядов на миф, Лосев раскрывает ряд существенных свойств ангелического мира и его иерархии (отражение которых каждый художник обнаруживает и в себе, погружаясь в стихию творчества). Это – целостность («нераздробленная целостность смысла»); это – слава (как умное отождествление с Богом: «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф, исполнь небо и земля славы Твоя»); это – свет (источник света – огонь – «нечто бытийственное и субстанциональное») и это – чистота («очищаемые должны соделываться... совершенно чистыми и чуждыми всякой разнобразной примеси») [22, с. 251, 245, 242].

Можно выстроить бинарную структуру противопоставлений свойств ангелической и демонической ориентаций: целостность – раздробленность; прославление – поругание; духовное очищение – загрязнение; свет – тьма. В каких качествах художественных произведений, направленных на зрителя-слушателя-читателя эта структура проявляется?

Ангелично прославление священных ценностей: красоты мира, Родины, любви, товарищества («Нет уз святее товарищества!») [9, с. 111], демонично их поругание. Ангеличны чистота звучания, мелодичность,

наличие звуковой кантилены – демоничны хриплость или сиплость звука, отказ от мелодической линии: выкрики, скандирование, фрагментирование отдельных слов, фраз. Пластическая статуарность, использующая выразительность вертикали, направленной вверх, плавные жесты, сопряженные со смыслом произведения, пространственные линейные перемещения, основанные на понимании соотношения сакрального центра и периферии ангеличны – фрагментированная пластическая экспрессивность, разрушающая божественную статуарность вертикали, частые и резкие смены направления при перемещении по сцене, намеренные зрительные искажения пропорций человеческого тела: сгибание рук, ног, корпуса, положение «внизу» (так называемые «половые» мизансцены) – указывают на демоническую ориентацию; освещающая (освящающая) функция света, выделяющего человека или предмет среди других менее значимых и сакральных – указывают на ангелическое; использование огня в его разрушительной функции: пожар, взрыв автомашин или зданий (в кинематографе),

несущих гибель или угрозу человеку – признаки демонической ориентации. Особо следует отметить различие в отношении к женственности: ангелическая ориентация восходит к образу Богоматери – длинные светлые одежды, усиливающие вертикаль (впрочем, можно и продлить действенность этой ориентации в глубину веков, вспомнив колоннообразных «кор» архаической эпохи или статуарность еще более древней египетской скульптуры – в этом случае ориентацию можно назвать «небесной»), возмозжен головной убор, покрывающий волосы; женщина в демоническом – вакханка с непокрытой головой, с резкими экспрессивными движениями (часто с расставленными ногами), стремящаяся соблазнить публику полнотой обнаженной женственности.

Мы не ставили задачей дать все различия, достаточно было установить принципиальное различие «ангелической» и «демонической» ориентации в искусстве и присутствия обоих начал в творчестве художника с (возможно, – временным) преобладанием одного из них.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арто А.* Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993.
2. *Афанасьев А.* Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу. М.: ЭКСМО; СПб.: Terra Fantastica, 2002. Т. 1–3.
3. *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983.
4. *Берестов А., Игумнова К., Игумен Н.* От чего нас хотят «спасти» НЛЮ, экстрасенсы, оккультисты, маги. М.: Даниловский благовестник, 2007.
5. *Блейк У.* Видения страшного суда. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002.
6. *Брюсов В. Я.* Сочинения: В 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. М.: Худож. лит., 1987.
7. *Бурмистрова Ю.* «Только поэзия вне времени...» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vz.ru/culture/2008/9/30/213810.html>, 2008.
8. *Воробьевский Ю. Ю.* Путь к Апокалипсису. Стук в Золотые Врата. М.: Патриарший издательско-полиграфический центр, 1998.
9. *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 6 т. М.: ГИХЛ, 1949. Т. 2.
10. *Демин В. Н.* Тайны Евразии. М.: Вече, 2006.
11. *Дидро Д.* Парадокс об актере // Д. Дидро. Эстетика и литературная критика. М.: Худ. Литература, 1980.
12. *Джигарханян А.* «Питаюсь злом, пороками и счастьем». [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.aif.ru/articles/article_prmid_dtal_31208.html, 2008.
13. *Есенин С. А.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Изд-во «Правда», 1970. Т. 1.
14. *Есенин С. А.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Изд-во «Правда», 1970. Т. 2.

15. *Есенин С. А.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Изд-во «Правда», 1970. Т. 3.
16. *Иванов В. И.* О нисхождении // *Весы*. 1905. № 5. С. 26–36.
17. *Иванова В. В.* Актер – роль и персонаж // *Актер. Персонаж. Роль. раз: Сборник научных трудов*. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 5–23.
18. *Катышева Д. Н.* Лирикоэстетические структуры в драме. Проблемы сценического воплощения: Дис. на соис. учен. степ. д-ра искусствоведения. Л.: ЛГИТМИК, 1991.
19. *Комиссаржевский Ф. Ф.* Театральные прелюдии. М.: Типо-лит. Т./д., А. П. Коркин, А. В. Бейдеман и К°, 1916.
20. *Криворотов В. А.* Космизм и икона // *Русский космизм и ноосфера. Тезисы докладов Всесоюзной конференции*. М.: Б.и., 1989. С. 187–189.
21. *Крэг Г. Э.* Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988.
22. *Лосев А. Ф.* Миф – Число – Сущность. М.: Мысль, 1994.
23. *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 1.
24. *Ницше Ф.* Происхождение трагедии (Метафизика искусства). СПб.: Тип. Академии наук, 1899.
25. Отец Арсений. М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2006.
26. *Отто Рудольф* Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб.: АНО «Изд-во С.-Пб. ун-та», 2008.
27. *Соколов Э. В.* Культура и личность. Л.: Наука, 1972.
28. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 5.
29. *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910 годов. М.: Искусство, 1988.
30. *Смирнов-Несвицкий Ю. А.* Театр как вид искусства и Антонен Арто // *Антонен Арто и современная культура. Материалы межвузовской конференции*. 24–27 окт. 1996 г. СПб.: СПбГАТИ, 1996. С. 8–11.
31. *Степун Ф. А.* Природа актерской души // *Степун Ф. А. Основные проблемы театра*. Берлин: Слово, 1923.
32. *Толстой А. Н.* Лирика. СПб.: Типо-лит. С. П. Мудлер, 1907.
33. *Толстой А. Н.* Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 8.
34. *Флоренский П. А.* Храмовое действо как синтез искусств // *Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству*. М.: Изобр. иск-во, 1996. С. 21–31.
35. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе*. М.: МГУ, 1987. С. 264–356.
36. *Хоружий С. С.* Исихазм, богочеловечество, ноогенез – и немного о нашем обществе // *Русский космизм и ноосфера. Тезисы докладов Всесоюзной конференции*. М., 1989. М.: Б.и., 1989. С. 152–162.
37. *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 2.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Уильям Блейк говорит о Мильтоне: «...Причина, по которой перо Мильтона было скованным, когда он изображал Бога и Ангелов, становилось свободным, когда он говорил об Аде и Дьяволах, заключается в том, что он был настоящим поэтом, а, стало быть, принадлежал к стану Дьявола, хотя и сам не сознавал этого» [5, с. 24].

** «Особым представителем озлобленного отношения к Богу и православию являлся Валерий Брюсов, – рассказывает современник Брюсова, часто общавшийся с ним. – Он был демонистом, устроителем “черных месс”... ни во что светлое не верил... крепко связался с темными силами, и многие из его последователей в дальнейшем ушли работать на Лубянку, в ЧК, были “хорошими” следователями» [24, с. 658].

*** О демоническом в творчестве Высоцкого см. [4].