



А. Л. Казин

Ценности и смыслы. 2023. № 3 (85). С. 6–27
Values and Meanings. 2023. No.3 (85). P. 6–27 In Rus
УДК 008
<https://doi.org/10.24412/2071-6427-2023-3-6-27>.

Космос, хаос и совершенство: эстетико-культурологический аспект

Казин Александр Леонидович

Доктор философских наук, профессор, научный руководитель Российского института истории искусств, профессор кафедры филологии и истории искусств Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, Россия
E-mail: alkazin@yandex.ru
<https://orcid.org/0000-0003-1740-6448>

Аннотация. В статье рассматривается проблема соотношения понятий космоса и хаоса как мировоззренческие и эстетико-художественных категорий в истории европейской и русской культуры. На материале литературных и живописных произведений автор анализирует внутреннюю диалектику указанных категорий в условиях классики, модерна и постмодерна, приходя к выводу о различной их трактовке в контексте европейской и русской религиозно-философской традиции. Космические (упорядоченные) и хаотические (неупорядоченные) стороны мироустройства представлены в искусстве как противоположные и вместе с тем нуждающиеся одна в другой структуры сущего, порождающие в итоге ценностно различные уровни духовного бытия.

Ключевые слова: религия, искусство, культура, традиция, Европа, Россия, космос, хаос, совершенство, классика, модерн.

Для цитирования: Казин А. Л. Космос, хаос и совершенство: эстетико-культурологический аспект // Ценности и смыслы. 2023. № 3 (85). С. 6–27

COSMOS, CHAOS AND PERFECTION: AESTHETIC AND CULTURAL ASPECT

Aleksandr L. Kazin

Dr. Sc. (Philosophy), Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Scientific Director of Russian Institute of Art History, Professor of St. Petersburg State University of Film and Television, Russia

E-mail: alkazin@yandex.ru
<https://orcid.org/0000-0003-1740-6448>

Abstract. The article deals with the problem of the correlation of the concepts of cosmos and chaos as ideological and aesthetic-artistic categories in the history of European and Russian culture. Based on the material of literary and pictorial works, the author analyzes the internal dialectic of these categories in the conditions of classics, modern and postmodern, coming to the conclusion about their different interpretation in the context of European and Russian religious and philosophical traditions. The cosmic (ordered) and chaotic (disordered) sides of the world order are represented in art as opposing and at the same time needing one another structures of existence, resulting in value-different levels of spiritual being.

Keywords: religion, art, culture, tradition, Europe, Russia, cosmos, chaos, perfection, classic, modern.

For citation: Kazin A.L. Cosmos, chaos and perfection: aesthetic and cultural aspect // Values and Meanings. 2023. No.3(85). P. 6–27(In Rus).

Космос и хаос являются ныне одними из самых употребительных понятий — в философии, богословии, физике, синергетике, эстетике, политике... Можно сказать, что эта пара понятий стала своего рода двойным культурным кодом нашего времени. Но где граница между ними? Ещё в сравнительно недавние времена искусство как человеческая практика связывалось так или иначе с идеалом гармонической красоты. Однако в 1914 году основатель русской «формальной школы» В. Шкловский пришел к выводу, что «произведение искусства есть не вещь, не материал, а *отношение* материалов. И как всякое отношение и это — отношение нулевого измерения <...> противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой» [22, с. 226]. Категория отношения в науке об искусстве стала почти универсальной, так что его теоретикам и практикам было предложено забыть о *предмете* эстетического суждения, но зато сам факт отношения был абсолютизирован, вследствие чего создатель «Черного квадрата» К. Малевич, назвавший его «царственным младенцем» [14, с. 215], мог в свою очередь объявить его «абсолютным нулем», сплошь состоящим из отношения данной формы к самой себе. Завершенный порядок геометрической фигуры полностью растворился у него в совершенном беспорядке её смысловых проекций (игра с нулевой суммой, знак ничто). Космос совпал с хаосом, породив *хаосмос*, впоследствии соотнесенный постмодернистами с «ризомой» [9].

Было бы, однако, ошибочно думать, что подобное совпадение космоса с хаосом проявилось в европейской и русской культуре только во

времена «заката Европы». Неверно также однозначное отождествление космической доминанты (идеи порядка) с *классическим* типом цивилизации/культуры, и, соответственно, господства хаоса (беспорядка, дисгармонии) — с *модерном* как миропониманием. И в том, и в другом случае речь может идти лишь о *преобладании* гармонии, лада, строя в классике, и *относительном* отрицании всего этого в модерне. Абсолютно (математически) упорядоченное лицо человека было бы лицом мертвеца, и уж, во всяком случае, немногим лучше черного квадрата. Попытаемся на материале ряда характерных образов/вех культуры и искусства прояснить диалектику единства и борьбы этих смысловых полюсов бытия, отнюдь к ней не сводящегося (как в примитивных дуалистических системах), но вместе с тем для него — человеческого бытия — существенную.

Приведем два первых стиха книги Бытия. «В начале сотворил Бог небо и землю» (Бытие 1.1). «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (Бытие 1.2). Из этих слов следует, что уже первый шаг творения содержал в себе элемент хаоса — безвидную пустоту и тьму над бездною. Значит, эта бездна для чего-то нужна была Богу, под определенным модусом она *входила в план миростроительства*. Во всяком случае, вся последующая мировая драма представляет собой не что иное, как борьбу абсолютного Художника и темного хаоса, им же в истоке и вызванного из ничто. Не будем касаться на этих страницах физических аспектов первовзрыва, черных дыр и темной материи — это особая тема. Приведем здесь только суждение великого грека Гераклита о том, что вселенной правит Огонь-Логос, мерами возгорающийся и мерами потухающий: "*... всеми вещами правит молния*" [6, с. 128–129]. Нас здесь интересует эстетический аспект этого правления.

Надо признать, что ветхозаветная история и культура приняли полноценное участие в борьбе между хаосом и космосом, начиная с первородного греха, убийства Каином родного брата, строительства Вавилонской башни и кончая разрушением Храма. Первыми строителями городов, создателями орудий из меди и железа — в том числе музыкальных инструментов — оказались, согласно Библии, потомки братоубийцы Каина. Культура стала для них заменой прямого богообщения, причем главные деятели/творцы её унаследовали от своего праотца некоторые, скажем мягко, не лучшие его черты — гордыню и своеволие. Не случайно Платон изгнал «свободных художников» из своего идеального государства: он

видел в них именно носителей хаоса.

В последующей языческой истории Греции победа космоса над хаосом казалась неоспоримой — с её музыкально-математическим устройством вселенной по Пифагору, с её идеальным скульптурно-зодческим каноном, с её торжественным ритмом гомеровских гекзаметров. Не случайно новая Европа воспринимала античность как «норму и недосягаемый образец» — воспринимала вплоть до Ницше, который за солнечным Аполлоном разглядел темного оргийного Диониса, откуда и ведет своё начало ещё один феномен древней классики — греческая трагедия, перенесшая на театральную сцену суровую народную мифологию. В самом центре классического порядка, где каждый камень, как и каждый человек, как считал Аристотель, занимает своё место, возникает цепь смертных повествований, трагический рассказ о смеющихся богах и убивающих себя героях, которые лично ни в чем не виноваты, как Эдип, или «виноваты» в любви, как Антигона. Чем, как не излучением хаоса можно объяснить подобные страдания и страсти, когда рациональные постройки античности рушатся на глазах, искажаются все её «слишком правильные» лица, и происходит то, что изображено, например, на двух известных картинах, находящихся в «Русском музее» — «Последний день Помпеи» Карла Брюллова и «Древний ужас» Льва Бакста? Оба полотна изображают гибельное извержение хтонических стихий. Хаос не побежден языческим олимпийским космосом, он составляет его скрытую, подспудную часть, и человек как тело, как игрушка космической судьбы (слепые Мойры) причастен в равной степени порядку и беспорядку. Беспорядок здесь рождается из «абсолютного» порядка, и наоборот. Третьего не дано.

Третье обнаруживает себя с приходом в Европу христианства. В своё время В. С. Соловьев в изданной по-французски книге «Россия и Вселенская Церковь» писал, что «Бог любит хаос в его инобытии, и хочет, чтобы хаос существовал» [19, с. 331]. В таком изложении мысль о божественном хаосе есть продолжение гностических концепций Беме, Шеллинга и Баадера (если не ходить ещё дальше, к иранскому дуализму). В дальнейшем, в статье о поэзии Тютчева, Соловьев относит *хаос* уже к области тварного начала, «без чего в нём не было бы свободы и красоты» [20, с. 126–127].

С другой стороны, Ф. Ницше в своей поэме о Заратустре прямо утверждает, что «нужно носить в душе хаос, чтобы родить танцующую

звезду» [17, с. 11]. Если не принимать эти высказывания как характеристики самой божественной природы (барочного «бога-художника»), то придется согласиться, что в абсолютном произведении искусства — Вселенной — фрагменты хаоса, безответной стихии находят себя практически на всех уровнях. Об этом повествуется в Священной истории, и это же мы находим в истории европейской культуры, начиная с греческой мифологии в её драматургическом и философском осмыслении (аристотелевский *катарсис*).

Более того, элементы хаоса мы обнаруживаем также в церковном христианском искусстве — правда, уже в свернутом, побежденном виде. Змей повержен копьем Георгия Победоносца. Химеры вынесены на крышу Собора Парижской Богоматери. Бесы суеются около стен православных храмов, но внутрь проникнуть не могут, и юродивым остается только бросать в них грязью. Чернота, тьма любой формы на иконе — лишь *отсутствие света*, но не самостоятельное метафизическое начало (как у того же Малевича). Если признать бездну, тьму не вторым «злым богом» вроде Аримана в зароастризме, а *открытым* пространством/временем для испытания свободы творческого акта человека — сущее обретает те очертания, которые позволительно отнести именно к сфере *различения ценностей*. Одни идут вправо, другие налево. Очевидно, ради этого *иначе возможного* и задумана «танцующая звезда». Каков будет её последний танец? Рублевская Троица или «люди без лиц», как у изобретателя супрематизма, ожидают её?

Именно этим вопросом озаботилась в Новое время эпоха Ренессанса. Впервые после Средних веков человек в Европе вышел в качестве ученого/художника из-под свода храма, начав в терминах неоплатонизма и герметизма размышлять о множественности обитаемых миров, и о том, что «наверху то же, что и внизу, и наоборот» [7]. Уже «Мона Лиза» Леонардо явилась своего рода иконой самодостаточного антропоса с лукавой улыбкой, а картины Босха и Брейгеля ясно продемонстрировали альтернативу этой открывшейся гуманистической свободы — в полном согласии с «Похвалой глупости» Эразма Роттердамского, который за каждой мерой обнаружил безмерное, а за каждой красотой — уродство [23]. Так начался европейский антропоцентрический модерн, причем с течением времени доля порядка в модернистской картине мира сокращалась, а область хаоса росла.

Поначалу это было даже весело («Делай, что хочешь!»), как в Телемской

обитатели у Ф. Рабле), но с течением времени горизонт модерна в Европе становился всё более тревожным. Развитие гуманизма и просвещения имело своей оборотной стороной расширение в её коллективном бессознательном (в её Dasein, как сказал бы М. Хайдеггер) особой зоны *потустороннего* [21], которое при всех усилиях не поддавалось рациональной трактовке, восходя, в том или ином ключе, к непознаваемо-му — во всяком случае, не давая просвещенческому ratio о нём забыть. Призрак отца Гамлета — откуда он пришел? Его вторжение влечет за собой гибель всех главных действующих лиц шекспировской трагедии. Кто и зачем его послал? Тот же вопрос можно отнести к явлению статуи Командора в драмах Тирсо де Молина и Мольера. Оба гостя из темного измерения стремятся, казалось бы, наказать зло, но сами оказываются при этом носителями погибели. Я уже не говорю о готических романах, авторы которых ставили своей сознательной целью погрузить читателя в небытие (или анти-бытие) и оставить его там без возврата.

Так или иначе, к началу XIX века Мефистофель у Гете накопил столь убедительные доводы для колеблющегося гуманиста Фауста, что тому уже нетрудно было отдать свой гений нечистой силе. Пушкин в «Сцене из Фауста» подвел краткий итог этой «победительной» фаустовской идее: «Всё утопить!». «Сейчас!», — ответил черт, он же князь мира сего. И хотя немецкая трансцендентальная философия, в лице Канта и Гегеля, пыталась интеллектуально (путем возведения логики в статус онтологии и теологии) упорядочить мир, ей это удалось только ценой превращения бытия в продукт умственного конструирования, в *понятие*, причем гегелевское «чистое бытие» совпадает в его системе с «чистым ничто». Характерно, что в те же годы Шопенгауэр истолковал мир как продукт бессмысленной слепой воли, чреватой только смертью. Высшая точка западного модерна в лице абсолютного идеализма стала в то же время торжеством разума-богоборца, для которого классический космос оказался скучноват, как для Фауста, или диалектически исчерпан, как для Гегеля, или иллюзорен, как для Шопенгауэра, закономерно ставшего одним из первых проповедников буддистского пессимизма в Европе. Пространство свободы (пространство все-возможности выбора), задуманное как место встречи космоса и хаоса в интересах *совершенствования* обоих, — в период модерна стало *возвратом к бездне* — на этот раз в модусе чистого персонализма. Отношение мира к миру, по формуле Шкловского, предстало эквивалентом отношения кошки к камню —

в рамках личной установки художника-космократора. Апофеозом победы хаоса-смерти над жизнью в европейской культуре можно считать знаменитое стихотворение Ш. Бодлера «Падаль» из сборника «Цветы зла» (1857), в котором романтизм как полет в неизвестное оканчивается падением в лоно трупa. Разумеется, память о любви, свете, преображении присутствует и в этом тексте — по крайней мере, в виде минус-приема, но давление торжествующего анти-бытия в нём столь неотвратимо, что не оставляет существу иного выбора.

В дальнейшем экзистенциализму — последнему крупному течению западной философии и искусства — осталось только зафиксировать эту победу своим Sein-zum-Tode (бытием-к-смерти), причем под Sein у Хайдеггера явно подразумевается «последний бог», так что этот философ XX века фактически повторил приговор Ницше: Бог умер. Актуальное — нулевое — измерение европейской культуры подтвердил своей философской и художественной практикой постмодернизм, где левое неотлично от правого и верх от низа. Делёзовская ризома вьется в любых направлениях по ровной бескачественной смысловой плоскости «конца истории». Глубинное взаимодействие космоса и хаоса — тайна их соприкосновения на границе совершенного — оказалась в XXI столетии близка к разрешению за счет утраты одной из соперничающих сторон. Созидательный дуализм тварного мира Abendsland — «страна вечера» — трансформировался в монолог хаоса. И если черный квадрат Малевича претендовал на статус «абсолютного нуля», то «Фонтан» Дюшана не пригоден даже на это — разве что на подручное использование человеком с яблоком вместо носа, как на известной картине Рене Магритта. Круг замкнулся.

По-иному вопрос о космосе и хаосе ставился — и ставится — в восточно-христианской цивилизации. В библейской Книге Притчей София-Премудрость говорит о себе, что, когда Бог творил мир, «я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во всё время» (Притчи 8.30). Забегая несколько вперед, скажем, что это божественное веселье — красота непрерывно творимой по любви вселенной — и есть та подвижная граница космоса и хаоса, которая в принципе проницаема для обоих, но подлежит вместе с тем постоянному созидательному (или разрушительному) соучастию со стороны человека как художника-теурга. Для этого нужна, по выражению Л. П. Карсавина,

определенная «симфоническая личность» [12, с. 39] народа. Нужна сильная цивилизация, обладающая самосознанием творческая культура, со своей миссией в историческом времени. Такой цивилизацией/культурой является культура православно-русская.

Разумеется, отечественная культура испытала на себе все те противоречия-антиномии, каковые пришлось на долю и других христианских цивилизаций. Однако если Запад принял христианство прежде всего логико-юридически (на языке рациональной латыни), то на Русь оно первоначально пришло в софийном облике красоты, «Не знаем, где были — на небе или на земле», — ответили послы князя Владимира после посещения константинопольской Софии [1]. В католичестве упомянутый рационализм положил основание теории «двух градов» блаж. Августина, во всем противоположных друг другу. На Руси мистико-эстетическое восприятие благовестия дало возможность в дальнейшем осмыслить оппозицию космоса/хаоса как способа *взаимообогащения* закона и свободы в творческом усилии человека. В первую очередь это относится к поэзии и прозе А. С. Пушкина.

Приведем его концептуальное стихотворение о поэте и законе:

Зачем крутится ветер в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На черный пень? Спроси его.
Зачем Арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Гордись: таков и ты, поэт,
И для тебя условий нет.

Значит ли сказанное, что пушкинская муза целиком на стороне беспорядка, беззакония и, в конечном счете, на стороне бездны? Думать так было бы большим упрощением, хотя прямой смысл приведенного текста

указывает как будто на это. «Сумасшедшее сердце поэта» (Есенин), как и вообще безумие, в творчестве нашего гения занимает существенное, но отнюдь не решающее место. Пушкин отвергает прежде всего рассудочное, слишком рациональное («аристотелевское») устройство существа, лишаящее его одного из главных его измерений — *божественной тайны*. Вместе с тем даже в любовной страсти он ограничивает себя волей и разумом — опять-таки во имя *свободы-для*, которая для поэта оказывается в итоге важнее *свободы-от* (свободы бездны):

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу
Волнениям любви безумно предаваться;
Спокойствие моё я строго берегу
И сердцу не даю пылать и забываться.

Ещё боле определенно о порядке и беспорядке Пушкин высказывается в стихотворении-мольбе, обращенной непосредственно к Создателю:

Не дай мне Бог сойти с ума.
Нет, легче посох и сума;
Нет, легче труд и глад.
Не то, чтоб разумом моим
Я дорожил; не то, чтоб с ним
Расстаться был не рад:

Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в тёмный лес!
Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез.

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса;
И силен, волен был бы я,
Как вихорь, роющий поля,
Ломающий леса.

Да вот беда: сойди с ума,
И страшен будешь как чума,
Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака
И сквозь решётку как зверка
Дразнить тебя придут.

А ночью слышать буду я
Не голос яркий соловья,
Не шум глухой дубров —
А крик товарищей моих,
Да брань зрителей ночных,
Да визг, да звон оков. (1833)

Пустые небеса — вот ключевое слово безумия, хаоса как такового.

Без первичного хаоса мир превратился бы в машину — но человеческий дух *богаче* его. Поэту не нужны бездонные небеса безумца, даже обещающие чудные грезы, — ему нужна та самая гераклитовская молния, которая правит миром со всеми его космически-хаотическими соблазнами, с ветром, орлом и Дездемоной. Вопрос не в том, чтобы однозначно противопоставить космос хаосу. Вопрос в том, как их обоих просветить огнем-логосом.

Если говорить обобщенно, то все творчество Пушкина, в поэзии, прозе и драматургии, есть утверждение той высшей инстанции, на фоне которой неразрешимая антиномия божественного порядка/беспорядка представляется абстрактным дуализмом. Обратимся в этой связи к его маленькой трагедии «Каменный гость», воспроизводящей «бродячий сюжет» прихода мстительного (ревнивого) представителя подземного мира в мир человеческий.

В «Каменном госте», как и в предыдущей драме о Моцарте и Сальери, дело вновь идет о жизни и смерти, как и полагается в данном жанре, только на этот раз посланцем смерти (если не самой смертью) выступает не черный человек, а человек каменный — статуя убитого Дон Гуаном на поединке Командора. При этом у Пушкина мы встречаемся с иным Дон Гуаном, чем у упомянутых выше Тирсо де Молина и Мольера. Во-первых, он поэт: именно на слова Дон Гуана поёт песню прекрасная Лаура в окружении своих поклонников. Во-вторых, он поэт в любви, ищущий свой абсолют-

ный идеал, своего рода «вечную женственность», если воспользоваться образом Гёте. Подобно Фаусту, Дон Гуан ищет свою прекрасную Елену — и, наконец, обретает её в лице Доны Анны, вдовы убитого им противника. Если Моцарт — это гений музыки, то Дон Гуан у Пушкина — это *гений высокого эроса*, особенно если помнить о том, что «и любовь — мелодия». А. А. Ахматова в своем исследовании о «Каменном госте» доказывает, что в этой трагедии «Пушкин карает самого себя — молодого, беспечного и грешного, а тема загробной ревности (т.е. боязни ее) звучит так же громко, как и тема возмездия» [2, с. 195]. Вот здесь возникают вопросы.

Прежде всего, обратим внимание, что возмездие в облике Каменного Гостя настигает Дон Гуана в момент наивысшего любовного переживания, проще говоря, в момент счастья. Бывший страстный любовник просит у Анны только поцелуй — «холодный, мирный», и получает его — перед гибелью от пожатия каменной десницы. В последние минуты своей жизни Дон Гуан преобразается, он ищет души, а не только тела Анны, в этот момент их *соединяет нечто более высокое, чем только телесная страсть*. И тут возмездие — за что? Рискну предположить, что дело идет не столько о загробной ревности, сколько о наказании за вызов Статуи, *за само обращение к потусторонней бездне*. Экзистенциальное преобразование Дон Гуана пришло слишком поздно, чтобы спасти его от кары со стороны демона, явившегося на это раз в виде мраморного истукана. Дон Гуан *не принес покаяния перед Богом* — его просветление произошло только на человеческом уровне. Ангел-хранитель не успел его спасти — в отличие от Пушкина, покаявшегося в своих грехах перед пастырем Церкви. Как следует из логики событий, Дон Гуан не заслужил земного счастья, его посмертная участь решается в темном мире — в отличие от автора трагедии, которому принадлежит признание: «В вопросе счастья я атеист, я не верую в него» [18, с. 123; с. 419], и который, однако, после женитьбы на любимой Наташе переменяет своё мнение: «Я счастлив... Это состояние для меня так ново, что кажется, я переродился» [18, с. 154–155]. «Самоказнь» Пушкина — ни в литературе, ни в жизни — не состоялась, он построил свою семью как «малую церковь», и Бог простил его.

Из вышесказанного следует, что совершенство бытия — и искусства как одной из ключевых его ипостасей — рождается как встреча (гераклитовская молния) именно на *границе эстетически завершенной полноты и принципиально открытой иному свободы*. В границах первой парадигмы жизнь приближается к раю; в границах второй тварная все-

ленная имеет все шансы рухнуть до преисподней. Величие Пушкина как поэта-классика и заключается в том, что он нашел *всеобщую* меру того и другого. Как сказал в своей речи о Пушкине Достоевский, Пушкин «бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» [10, с. 149].

Удержать достигнутую Пушкиным высоту отечественной культуре было, конечно, непросто. Хаос стремился овладеть ею с разных сторон, в том числе и в творениях крупнейших её представителей. Достаточно вспомнить жертвенную борьбу Николая Гоголя с ведьмами и «свиными рылами», в итоге которой он сжег второй дом «Мертвых душ». Русь-тройка и даже паломничество в Иерусалим не спасли этого «испепеленного» гения от трагического разрыва между Тарасом Бульбой и Чичиковым, так и оставшегося непреодоленным. «Все мы вышли из гоголевской шинели», — заметит позже Достоевский, и будет по-своему прав. «Маленький человек» Акакий Акакиевич заслонил собой для многих читателей пушкинского Савельича и лермонтовского Максима Максимыча с их почти идеальными качествами простого русского верующего человека. В результате подобной перестановки/переоценки героев «Униженные и оскорбленные» вслед за гоголевской «Шинелью» на долгие годы станут знаменем «натуральной школы» в отечественной литературе, в рамках которой на передний план выйдет внутреннее нестроение и неполнота наличного бытия.

Из ближайших современников Пушкина, пожалуй, только Федору Тютчеву хватило поэтических и нравственных сил созерцать в едином кругозоре «обе бездны» — дневную и ночную стороны жизни. Если у Лермонтова, например, упомянутая все-возможность перехода в иное облекалась, в итоге, в демоническое блистанье согрешившего ангела (его зримо отразил в своих картинах М. Врубель, заплативший за это увлечение разумом), то у Тютчева величественная картина ночного неба вызывала космическое *восхищение* и одновременно *страх* таящихся за нею непостижимых сил:

О чем ты воешь, ветер ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?

Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке —
И роешь, и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!..
О! страшных песен сих не пой!
Про древний хаос, про родимый,
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О! бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..

Автор этих гениальных строк одновременно понимает и не понимает, о чем воет ночной ветер, он хочет и не хочет его слушать. Будучи смертным, он влечется к бессмертию, хотя в глубине души сознаёт, что бессмертие не достижимо ни на космическом (аполлоновском), ни на древнем хаотическом (дионисийском) плане творения. Отсюда тревога вечного метафизического раздвоения:

О вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!

Однако не экзистенциальная бездна оказывается последним словом поэта. Как христианин, он причастен личному *сверхбытию*, где искуплена каждая слеза, пролитая в этом мире, и где смерти уже нет:

Так ты — жилища двух миров,
Твой день — болезненный и страстный,
Твой сон — пророчески-неясный,
Как откровение духов...
Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые —
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть. (1855)

Говоря о космосе и хаосе, невозможно миновать наследие таких писателей-мыслителей, как Федор Достоевский и Лев Толстой. Скажем кратко, что соотношение обоих указанных начал выступает едва ли не главной темой размышлений того и другого — как в художественной прозе, так и в текстах теоретического характера. В своё время Д. С. Мережковский назвал Толстого «тайновидцем плоти», а Достоевского — «тайновидцем духа» [16, с. 187]. Не говоря об относительности такой схемы, заметим, что пути обоих писателей пролегли — в интересующем нас плане — в *противоположных* направлениях. Что касается Федора Достоевского, то он прямо и откровенно погружался в хаос (за что его многие не любили и не любят как «жестокий талант»), однако и там он находил проблески света. Князь Мышкин или Алеша Карамазов как светоносцы его главных романов превозмогали, в последнем счете, всю «низость карамазовскую» того уровня жизни, на котором им приходилось действовать. У Льва Толстого, напротив, начало было истинно космическим: не случайно Томас Манн сравнил «Войну и мир» с океаном, мерно накатывающим свои валы на берега существования [15]. Однако к концу своей долгой литературной и религиозно-философской борьбы Толстой пришел к явному нигилизму, который по существу есть антисистема — одна из личин бездны (чего стоит, к примеру, одно его «Разрушение ада и восстановление его»!), Достоевский в лице своих любимых героев стремился к райскому состоянию («красота мир спасет») и порой достигал его — правда, иной раз ценой эпилептического припадка. В отличие от него, поздний Толстой находил свой порядок в «тяжелом» литературном и трудовом этосе протестантского типа, почти исключаящем самодеятельное начало, игру избыточных сил и т.п. «Танцующей звезде» здесь не было места. Подобно Платону, Толстой изгнал «слишком свободных» художников из своего идеального государства, зачеркнув жирной чертой Шекспира, Бетховена, Вагнера, свои собственные сочинения. Во многом яснополянский пророк оказался прав, однако в целом подобное изъятие целых пластов культуры было сродни толстовскому вычеркиванию отдельных фраз и целых эпизодов из Евангелия, казавшихся ему лишними. Так или иначе, XIX век подвел русскую культуру к судьбоносному рубежу: либо она, вслед за Европой, отдается модернистскому полету в неизвестное, с его реализмом «цветов зла» — либо, вопреки этой глобальной игре на понижение, остается верной тому пасхальному сиянию, которое увидел в ночь Воскресения 1899 года над московским Кремлем австрийский

поэт-философ Райнер Мария Рильке. И даже собрался переселяться после этого в Москву. В предреволюционной России он разглядел Святую Русь, способную преодолеть — во всяком случае, идеально — антиномию космоса/хаоса в соборной молитве. Однако впереди у Руси было такие испытания, для осмысления которых Александру Блоку пришлось написать «Двенадцать» — этот «русский Апокалипсис», Андрею Белому — поэму «Христос воскрес» («в числе и хаосе разорванное бытие»), а Сергею Есенину в том же переломном 1917 году такие строки:

Зреет час преображенья,
Он сойдёт, наш светлый гость,
Из распятого терпенья
Вынуть выржавленный гвоздь.
И из лона голубого,
Широко взмахнув веслом,
Как яйцо, нам сбросит слово
С проклевавшимся птенцом. (1917)

* * *

Итак, две противоположные метакультурные силы — число и хаос, стихийная воля и жесткая дисциплинарная машина — встретились друг с другом на пространствах России в Серебряном веке. Скоро их отношения приняли жестко антагонистический характер, поскольку модернистская часть интеллигенции в значительной степени утратила ощущение объединяющего их трансцендентного истока. Серебряный век пытался вернуть отечественной культуре пушкинскую *легкость бытия* под именем Софии, веселившейся перед Богом в дни творения, однако софийное творчество жизни и искусства требует веры в *благое начало* сущего, многими тогда утерянное. Провозгласив вначале «Будем как солнце!» [4], модернизм в модусе авангарда логично перешел затем к «Победе над солнцем» [13] озаменованной именно «Черным квадратом» («икона бездны») (Комментарий 1). Основная проблема — и вина — Серебряного века состоит в религиозно-эстетической легитимации хаоса, сначала у Брюсова («и Господа, и Дьявола хочу прославить я», 1901), потом у Сологуба («отец мой Дьявол», 1902), наконец, у Мережковского, в трилогии которого Антихрист фактически уравнивается с Христом, как правда земли с правдой неба.

Конечно, крупнейшие таланты эпохи по мере сил противостояли хаосу:

Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество! (1914)

— надеялся певец Прекрасной Дамы, однако «нулевые аспекты» декаданса не позволяли им целиком воспринимать мир в победном «божьем луче» (по слову И. А. Ильина), как это умели Пушкин, Тютчев, Достоевский, ранний Толстой и другие русские классики. Гениально написала об этом *победном луче* Анна Ахматова:

Всё расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?
Днем дыханьями веет вишневыми
Небывалый под городом лес,
Ночью блещет созвездьями новыми
Глубь прозрачных июльских небес,-
И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...
Никому, никому неизвестное,
Но от века желанное нам. (1921)

Вот это «от века желанное нам» и было ответом на «черную музыку» Блока, как охарактеризовал её впоследствии Георгий Иванов. *Белый венчик* Христа оказался, в конечном счете, сильнее апокалиптической бездны, надвигавшейся на страну и её культуру на рубеже веков. И хотя многие её представители описали революцию и последующие годы как «окаянные дни» (от Бунина до Гиппиус, и от Шмелева до Б. Поплавского), всё же никто иной, как Н. А. Бердяев проанализировал в своих «Истоках и смысле русского коммунизма» (1937) судьбоносное русское *пресуществование* хаоса и космоса («сочетание Маркса, Ницше и Стеньки Разина», по его выражению), результатом которого стало рождение в первой половине XX столетия Советской России — цивилизации, спасшей

Европу от оккультного нордического рейха и первой вышедшей в космос (в физическом смысле этого слова). Автору этих строк уже приходилось писать о Советской России как о превращенной форме идеи *правды*, реализовавшей себя у нас вопреки политическому насилию и рыночному расчету, вместе взятым [11]. Эта идея дорого стоила нашей цивилизации, но по жизни (в своём практическом предъявлении) она и не могла быть иной, противостоя в этом плане как самодовлеющему языческому (впоследствии буржуазному) порядку, так и демоническому беспорядку постхристианских систем позднего модерна и постмодерна. Победа в Великой Отечественной войне оказалась в этом плане искуплением стихийных прорывов Февраля и Октября и одновременно воплощением образа России как точки мировой истории, где полярности хаоса и космоса находят своё разрешение через жертву *любви*.

Вспомним в этой связи один из шедевров русской классической литературы второй половины XX века — короткий рассказ Василия Белова «Весна». В журналах тех лет произведения Абрамова, Белова, Распутина, Рубцова, Астафьева, Носова, Шукшина называли «деревенской» прозой, а их самих — «деревенщиками». В самом деле, все как один по рождению — крестьяне. Между тем, это была лучшая русская литература той эпохи, причем литература, действительно, написанная *самим народом*. Русский крестьянин (по этимологии — христианин) взял перо и начал писать романы, рассказы, пьесы, киносценарии. Это было прямое продолжение национальной классики XIX века, но уже на новом, более суровом жизненном материале. Две мировые войны эпохи торжества модерна не прошли даром для отечественного опыта.

Рассказ «Весна» занимает всего 16 страниц текста. Идет последний военный год. Советские войска уже под Берлином, а где-то в глухой деревеньке на севере России доживают свой век старики-родители трех солдат, Иван Тимофеевич и Михайловна. На двух их сыновей уже пришли похоронки, а через несколько дней после Победы пришла похоронка и на третьего, младшего. Через неделю жена Ивана Тимофеевича «тихо умерла в своей бане, пахнувшей плесенью и остывшими головешками» [5, с. 183]. Сдохла от голода единственная лошадь Сверхбега, на которой он пробовал пахать землю в ту весну. «Иван Тимофеевич долго сидел на мертвой Свербехе. Потом он встал, смотал на руку вожжи, на которых подвешена была Свербеха, и пошел домой.

В небе над полем шла полоса снежной белой крупы.

Старик поднялся по давно не метенной лесенке в сенцы, открыл двери, растерянно, как чужой, оглядел избу. Печь была не топлена, и от этого запах жилья уже уступал неприятному запаху холода и пустоты. С потолка свисала отклеившаяся газетка. У порога валялись кружки и пустая кошкина черепня: сама кошка еще на той неделе ушла и больше не показывалась» [5, с. 184]. Что оставалось делать Ивану Тимофеевичу?

«Он привязал веревку к балке, спустился до середины лестницы, поймал в темноте петлю, дрожащими руками раздвинул ее, надел на шею... Вдруг истошный женский крик послышался из темноты, и Иван Тимофеевич, *каясь в чем-то*, толкнул лестницу. Больше он ничего не помнил...

— Ой, Иван! Ой, что ты наделал-то, ой! — металась в овине Польша, ища топор... Она суетилась около него, плакала, охала, не зная, что делать. Вдруг кадык у него дрогнул, дернулся один раз, другой, и Польша, улыбаясь и плача, с маху кинула веревку в огонь.

— Полинарья, ты?

— Я, Иван, я...

— Не говори, ради Христа, никому...

Польша, вся в слезах, села рядом, положила голову Ивана Тимофеевича на свои колени, и все горе, что накопилось у них обоих, слилось в одно горе, и от этого стало вдруг легче... С ночного юга катилось вал за валом густое, как сусло, вешнее тепло, в темноте у гумна пробивались на свет новые травяные ростки, гуляла везде весна. Надо было жить, сеять хлеб, дышать и ходить по этой трудной земле, потому что другому некому было делать все это»... [5, с. 187–188].

Итак, бытие-к-смерти, Sein-zum-Tode в чистом виде, как выразился бы экзистенциалист. И, однако, дойдя до предела отчаяния, даже надев на шею петлю, Иван Тимофеевич *кается за что-то*... За что?

Кается Иван Тимофеевич в последнюю минуту в том, что невольной — своей смертью — отделяет свою судьбу от крестного пути своего народа. Нельзя бежать из жизни, как нельзя бежать с поля боя. Иван Тимофеевич ни на минуту не становится в позу обвинителя Бога (в позу Ивана Карамазова) за несовершенство мира. Всем существом своим он знает, что иначе нельзя, и потому в первых же словах после петли просит Полю никому не говорить о его смертном грехе.

В своё время поэт и друг Пушкина князь Петр Вяземский признался в своих стихах:

Я жизни таинства и смысла не постиг;
Я не сумел нести святых ее вериг,
И крест, ниспосланный мне свыше мудрой волей —
Как воину хоругвь дается в ратном поле, —
Безумно и грешно, чтобы вольней идти,
Снимая с слабых плеч, бросал я по пути...

Герой беловского рассказа, в отличие от дворянина Вяземского, университетов не кончал, однако таинство и смысл жизни он постиг вполне, хотя и не умел сказать об этом. *При этом оба они каялись* — каждый за своё. И это их сближает. Оба они, по мере своих сил, участвовали в таинстве русского бытия, а оно, по сути, и есть развернутое во времени *восстановление распада между числом и хаосом.*

* * *

Подведем краткие итоги.

Из предложенного философско-эстетического и художественного анализа следует, что космические (упорядоченные) и хаотические (неупорядоченные) стороны мироустройства представлены в искусстве как противоположные и вместе с тем нуждающиеся одна в другой структуры сущего. Если в античности спор между ними происходил как поединок между Аполлоном и Дионисом (по Ф. Ницше), то в христианской парадигме тот же спор предстает как элемент созидания духовно просвещенного со-бытия (произведения), *совершенство которого достигается именно через взаимопретворение строгого (континуального) порядка и непредсказуемой (первичной) свободы.* Так происходило в классической культуре Европы и России, однако с эпохи позднего Возрождения, Барокко и Романтизма, то есть с переходом западной цивилизации от теоцентризма к антропоцентризму, энергии хаоса стали явно преобладать в ней над согласием с планом христианского домостроительства. Модерн как торжество человека явился одновременно «смертью бога», то есть фактически победой хаоса («персоналистического многобожия») в его философском и художественном изводе.

Наряду с этим, такие категории, как ритм, лад, чин, иерархия, первоначально напрямую связанные с жизнедеятельными понятиями добра, красоты, света, в условиях рыночного их употребления преобразовались в «фирменный знак медиа-рекламной картины мира» [8, с. 207]. Космос пошел на продажу, стал товаром. О практических последствиях указанного

превращения точно сказал в 60-х годах прошлого века представитель второй волны русской эмиграции Н. Ульянов: «Мы — последнее поколение, способное чувствовать ужас надвигающегося конца. Следующие за нами будут гибнуть, но не будут знать, что гибнут. Конец мира станет для них бытовым явлением <...> Современная политика — единственный в мировой истории образец разоружения сильного перед слабым, высшего перед низшим, культурного перед варваром. Мы живем в летаргическом сне, видим, как нас кладут в гроб, зарывают в землю, но не можем ни пальцем пошевелить, ни слова вымолвить» [3, С.184]. Гроб остается гробом, даже если сооружен по всем законам модернистского супрематизма, или постмодернистской ризомы, или новейшей культуры «отмены всего».

Однако в сакральном пространстве остается ещё значительная часть мировой культуры, прежде всего культуры православно-русской. Испытав на себе направленные удары хаоса, Россия пронесла сквозь тысячу лет своей истории образ *света над бездной*. Хаос и космос в русской традиции встречаются друг с другом не как таковые, в своей отдельности, а как грани онтологического призвания человека быть *свободным продолжателем и гарантом совершенства творения*. Поэзия Пушкина в истоке своём несет те же ценности и энергии, что и «Троица» Андрея Рублева. Той же дорогой, вопреки соблазнам и падениям, шла последующая русская классика, вплоть до настоящего времени. Это и есть путь Софии, для которой устойчивая гармония мира столь же близка, как и его постоянно рождающаяся радикальная новизна. В некотором смысле для отечественной классики нет ни порядка, ни беспорядка — есть превышающая их обоих живая *премудрая вечность*, которая заранее знает цену всему. О ней спрашивал Борис Пастернак: «Какое, милая, у нас тысячелетье на дворе?». О ней же сказано у Юрия Кузнецова:

Сажусь на коня вороного —
Проносится тысяча лет.
Копыт не догонят подковы,
Луна не достигнет рассвет.

Сокрыты святые обеты
Земным и небесным холмом.
Но рваное знамя победы
Я вынес на теле моем.

Я вынес пути и печали,
Чтоб поздние дети могли
Латать им великие дали
И дыры российской земли. (1977)

Комментарии

1. «Победа над Солнцем» (1913) — футуристическая опера Михаила Матюшина и Алексея Кручёных, построенная на идее «победы» над солнцем русской поэзии Пушкиным.

Литература

1. Артамонов Ю. А. Крещение Руси // Православная энциклопедия. Т. XXXVIII: «Коринф — Криския». М.: ЦНЦ "Православная энциклопедия", 2015. С. 723–730.
2. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 2. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 185–195.
3. Багдасарян В. Э., Реснянский С. И. Русская эсхатология: история общественной мысли России в фокусе апокалиптики. М.: «БОС», 2022. С.184.
4. Бальмонт К. Будем как солнце. Книга символов. М.: Скорпион, 1903
5. Белов В. И. Весна // Белов В. И. Холмы. Повести, рассказы, очерки. М.: Современник, 1973. С. 172–188.
6. Биbihин В. В. Правящая молния // Биbihин В. В. Язык философии. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 128–187.
7. Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада / Пер., сост. и коммент. К. Богущий. М.: Новый Акрополь, 2012.
8. Губарева О. В. Икона как искусство. Эстетические традиции русской иконописи и современная визуальная культура. СПб.: Аргус, 2022. 356 с.
9. Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Кн. 2: Тысяча плато. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.
10. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 26. Л.: Наука. Лен. отд., 1984.
11. Казин А. Л. Последнее Царство: русская православная цивилизация. СПб.: Наука, 1998. 140 с.
12. Карсавин Л. П. Прологомены к учению о личности // Путь. 1928. № 12. С. 32–46.
13. Кручёных А. Е., Матюшин М. Победа над солнцем. СПб.: ЕУЫ; Тип. тов. "Свет", 1913.
14. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Русский авангард: манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917): к 100-летию русского авангарда. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2008. С. 194–218.
15. Манн Т. Толстой // Манн Т. Собрание соч.: в 10 т. Т. 9. М.: Гослитиздат, 1960. С. 620–625.
16. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. 587 с.
17. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 5–276.
18. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 14. М.: Изд-во АН СССР, 1941.
19. Соловьёв В. С. Россия и Вселенская Церковь. М.: Путь, 1911.
20. Соловьёв В. С. Поэзия Тютчева // Соловьёв В. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. СПб.: Просвещение, 1914. С. 117–134.

21. Сурикова А. С. Потустороннее в западной культуре. СПб.: Петрополис, 2021. 496 с.
22. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929.
23. Эразм Роттердамский. Похвала глупости/ Пер. с лат. П. Губера. М.: Художественная лит., 1983.

References

- Artamonov YU. A. Kreshchenie Rusi // Pravoslavnaya enciklopediya. T. XXXVIII: «Korinf — Kriskeniya». М.: CNC "Pravoslavnaya enciklopediya", 2015. S. 723–730.
- Ahmatova A. A. «Kamennyj gost'» Pushkina // Pushkin: Issledovaniya i materialy. T.2. М.; L.: Izd-vo AN SSSR, 1958. S.185–195. [In Rus].
- Bagdasaryan V. E., Resnyanskij S. I. Russkaya eskhatologiya: istoriya obshchestvennoj mysli Rossii v fokuse apokaliptiki. М.: «BOS», 2022. [In Rus].
- Bal'mont K. Budem kak solnce. Kniga simvolov. М.: Skorpion, 1903 [In Rus].
- Belov V. I. Vesna // Belov V. I. Holmy. Povesti, rasskazy, ocherki. М.: Sovremennik, 1973. S.172–188. [In Rus].
- Bibihin V. V. Pravyashchaya molniya // Bibihin V. V. YAzyk filosofii. М.: YAzyki slavyanskoj kul'tury, 2002. S. 128–187. [In Rus].
- Germes Trismegist i germeticheskaya tradiciya Vostoka i Zapada / Per., sost. i komment. K. Boguckij. М.: Novyj Akropol', 2012. [In Rus].
- Gubareva O. V. Ikona kak iskusstvo. Esteticheskie tradicii russkoj ikonopisi i sovremennaya vizual'naya kul'tura. SPb.: Argus, 2022. 356 s. [In Rus].
- Delyoz ŽH., Gvattari F. Kapitalizm i shizofreniya. Kn. 2: Tysyacha plato. Ekaterinburg: U-Faktoriya; М.: Astrel', 2010. 895 s. [In Rus].
- Dostoevskij F. M. Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. T. 26. L.: Nauka. Len. otd., 1984. [In Rus].
- Kazin A. L. Poslednee Carstvo: russkaya pravoslavnaya civilizaciya. SPb.: Nauka, 1998. 140 s. [In Rus].
- Karsavin L. P. Prolegomeny k ucheniyu o lichnosti // Put'. 1928. № 12. S. 32–46. [In Rus].
- Kruchenyh A. E., Matyushin M. Pobeda nad solncem. SPb.: EUY; Tip. tov. "Svet", 1913. [In Rus].
- Malevich K. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu // Russkij avangard: manifesty, deklaracii, programmnye stat'i (1908–1917): k 100-letiyu russkogo avangarda. SPb.: Kompozitor — Sankt-Peterburg, 2008. S. 194–218. [In Rus].
- Mann T. Tolstoj // Mann T. Sobranie soch.: v 10 t. T. 9. М.: Goslitizdat, 1960. S.620–625. [In Rus].
- Merezhkovskij D. S. L. Tolstoj i Dostoevskij. М.: Nauka, 2000. 587 s.
- Nicshe F. Tak govoril Zaratustra // Nicshe F. Sochineniya: v 2 t. T.2. М.: Mysl', 1990. S. 5–276. [In Rus].
- Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochinenij: v 17 t. T. 14. М.: Izd-vo AN SSSR, 1941.
- Solov'ev V. S. Rossiya i Vselenskaya Cerkov'. М.: Put', 1911. [In Rus].
- Solov'yov V. S. Poeziya Tyutcheva // Solov'yov V. S. Sobranie sochinenij: v 10 t. T.7. SPb.: Prosveshchenie, 1914. S. 117–134. [In Rus].
- Surikova A. S. Potustoronnee v zapadnoj kul'ture. SPb.: Petropolis, 2021. 496 s.
- SHklovskij V. B. O teorii prozy. М.: Federaciya, 1929. [In Rus].
- Erazm Rotterdamskij. Pohvala gluposti/ Per. s lat. P. Gubera. М.: Hudozhestvennaya lit., 1983. [In Rus].

Статья поступила в редакцию 20.03.2023; одобрена после рецензирования 07.04.2023; принята к публикации 26.04.2023.

The article was submitted 20.03.2023; approved after reviewing 07.04.2023; accepted for publication 26.04.2023.