

УДК 130.2

Елена Соболевская

ИСКУССТВО И ДЕМОН КРАСНОГО СМЕХА

(маргиналии к размышлениям М. Волошина)

Стаття присвячена інтерпретації текстів М. Волошина, пов'язаних з Репінською історією. Автор зупиняється на ключових тезах поета, роз'яснює і доповнює суть затверджуваних ним положень в світлі граничних підстав людського існування.

Ключові слова: жорстокість, мистецтво, творчий акт, граничні підстави людського існування.

Статья посвящена интерпретации текстов М. Волошина, связанных с Репинской историей. Автор останавливается на ключевых тезисах поэта, разъясняет и дополняет суть утверждаемых им положений в свете предельных оснований человеческого существования.

Ключевые слова: жестокость, искусство, творческий акт, предельные основания человеческого существования.

Article is devoted to interpretation of M. Voloshin's texts connected with Repinsky history. The author dwells on the key theses of the poet, explains and supplements the essence of propositions approved by him in the light of the ultimate foundations of human existence.

Keywords: cruelty, art, creative act, the ultimate foundations of human existence.

Январские события 1913 года, связанные с попыткой уничтожения картины Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», подвигли М. Волошина на радикальное переосмысление фундаментальных вопросов искусства и жизни, нераздельности и неслиянности этих основополагающих сфер человеческой деятельности. Так, уже 19 января, на четвертый день после нанесенного картине ущерба, Волошин выступает в печати с далеко неординарной, философски насыщенной статьей – «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина». Это лаконичное, сдержанное, но в высшей степени убедительное слово предопределило дальнейшие пути длительных раздумий поэта. А на тот ближайший момент автор руководствовался только одним стремлением: показать, что поступок некоего Абрама Балашова ни в коем случае не следует принимать за «акт банального музейного вандализма» и что в картине Репина «таятся саморазрушительные силы», способные такого рода поступки в неокрепших душах пробуждать и приводить в действие. Те же разрушительные силы таятся и в аналогичном репинскому полотну произведении Л. Андреева «Красный смех». Жест творчества этих художников, по убеждению Волошина, «вполне соответствовал жесту

Абрама Балашова, полосовавшего ножом репинское полотно. И Репин и Леонид Андреев в таком же безумии, вызванном исступлением жалости, полосовали ножом души своих зрителей и читателей». И, таким образом, «не Балашов виноват перед Репиным, а Репин перед Балашовым» (см.: [3, с. 308, 311–312]).

Всеобщее негодование и многочисленные обвинения, следовавшие за данной публикацией, нисколько не ослабили уверенности автора в правомерности его взглядов. Считая себя нравственно обязанным ответить обвиняющей стороне и разъяснить свою позицию ещё раз, в том числе и в присутствии знаменитого художника, Волошин выступает на публичном диспуте с речью «О художественной ценности пострадавшей картины Репина». Диспут этот, как известно, перерос в скандал и затем в широкомасштабную печатную кампанию, направленную против поэта и представителей нового, авангардистского искусства. Однако и вследствие такой общественной реакции Волошин остается верен своим убеждениям. Месяц спустя он отправляется в Смоленск, Витебск и Вильно с лекцией «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве», дабы очередной раз публично прояснить теперь уже не столько свои взгляды по поводу случившегося, сколько самую что ни на есть жизнь, самые трудно постижимые глубины души человеческой. Ну и наконец ближе к концу 1916 года Волошин вновь выступает в Феодосии и Керчи все с той же лекцией, которая на фоне стремительно разражающейся социально-исторической катастрофы приобретает дополнительный резонанс. И сила этого резонанса с каждым днем стремительно увеличивалась не только в плане внешнего, объективно данного положения вещей, но и в плане личного бытия самого поэта, волею судьбы вовлеченного в самое горнило гражданской войны. Жестокость и ужас, по поводу которых Волошин высказывался ранее все же относительно отвлеченным образом, стали неотъемлемой частью его духовной жизни и фактически сердцевиной последующего творчества.

С тех пор минуло столетие. Всё возвратилось на круги своя. Мы вновь втянуты в пучину полномасштабной социально-исторической и духовной катастрофы. Безумие и ужас поселились теперь уже в наших душах. Слепые и беспомощные, мы вновь находимся во власти всеразрушающей стихии революционных мятежей и братоубийственного противостояния. И Слово Волошина о величайшей роли художества и художника в этом непрекращающемся, а лишь временами неимоверно обостряющемся прении жизни и смерти оказывается более чем уместным.

Какие же вопросы беспокоили поэта, в чем заключается суть утверждаемых им положений, каким образом они могут быть дополнены и прокомментированы в свете предельных оснований человеческого существования?

Мысль Волошина, как она сформировалась уже в целостном виде по завершении всех статей и выступлений, инициированных Репинской историей, сосредоточена на трех ключевых вопросах:

- Откуда, какими путями, из каких движений человеческого сердца рождается, как принято говорить, *зверское*, или *нечеловеческое*, но в действительности именно человеку, а не зверю присущее чувство жестокости?
- Каким образом с формированием, утверждением, проявлением жестокости и, напротив, с преображением, пресуществлением этого чувства в направлении благого начала связано искусство?
- В чем разница между натуралистическим и подлинно реалистическим, или же символическим, мировосприятием художника и, соответственно, между такого рода произведениями искусства?

Понять же сам ход размышлений Волошина и жесткую обоснованность его, казалось бы, чрезмерно парадоксальных умозаключений можно, однако, лишь при условии одновременного прояснения тех незыблемых мировоззренческих постулатов, которые были приняты поэтом ещё в молодости и которые он, как представитель определенного типа культуры, продолжал отстаивать всю свою жизнь. Речь идет прежде всего о понимании сущности произведения искусства и собственно творческого акта.

Произведение искусства мыслится Волошиным в качестве живой субстанции, воздействующей и на формирование человека, непосредственно с ней вступающего в контакт, и на формирование непрекращающегося в своем становлении целостного потока жизни. Обретая форму, произведение отделяется от своего создателя и уже не подчиняется его намерениям и не контролируется его волей. Скрытые в нем силы и смыслы могут преобразить человека, направить духовные возможности личности на совершенствование себя и окружающего мира, а могут и пробудить дремлющее в человеке темное, бесовское начало, лишит его веры и надежды на спасение. Это, конечно, не означает, что становление на тот или иной путь полностью зависит от того или иного произведения. Внутренняя жизнь личности, её духовный остов, безусловно, принимает участие и в процессе восприятия, зачастую долговременном и лишенном цельности, и в конечном итоге в выборе последующего пути. Однако не менее существенная роль здесь возлагается и на само произведение, на его чувственный, непосредственно данный образ (в том числе и вербальный), поскольку именно в нем и через него осуществляется таинство искусства.

Если мы имеем дело с произведениями натуралистического порядка, в которых голая эмпирическая действительность не преображена, не переработана художником, а лишь запечатлена и более того – сгущена и в своей натуралистичности усилена, то и воздействие их на читателя или зрителя будет соответствующим. Такие произведения не просто обманывают человека, понуждая его вопреки законам эстетического восприятия вмешиваться в эту кажущуюся действительностью условность. Ошеломляя, производя потрясающее впечатление, воздействуя при этом преимущественно на чувственный, эмоциональный план психики, особенно в том случае, когда перед нами предстают картины войны, убийств, казней, изощренных пыток и тому подобных деяний, такие произведения способствуют дальнейшему разрушению первооснов человеческого существования, обесцениванию жизни и – в конце концов – преступлению против самой жизни.

Какое бы недоумение это не вызывало с обыденной точки зрения, однако Волошин настаивает на том, что жалость и сострадание могут внезапно превращаться в жестокость и жажду возмездия. Между этими, казалось бы, взаимоисключающими чувствами нет непроходимой границы. «...*Жалость и жестокость – два лица одного и того же чувства*. Кто сильнее пожалеет замученного, тот и пожелает более жестоко отомстить мучителю» [2, с. 64]. Безмерное сочувствие, сопереживание, произвольное вживание в трагическую судьбу другого вплоть до забвения собственной участи, – а искусство уже по самой своей исконной природе такого поворота событий легко добивается, – зачастую не имеют должного, полноценного перерождения в сфере эстетического и сращенного с ним жизненного опыта. Жалость, порожденная в рамках эстетического, переходит в пространство жизни и именно здесь оборачивается жестокостью. А в том случае когда непосредственно не на кого эту жажду мести вылить, когда перед лицом таинственной трагической необходимости некого и не за что винить, тогда это нереализованное чувство перерастает в недовольство законами мироздания, в желание непременно «вернуть билет» Всевышнему, допускающему страдания невинных здесь-и-сейчас во имя всеобщей гармонии и спасения в каком-то неопределенном будущем. «Натуралистическое изображение ужасного в искусстве, – утверждает Волошин, – служит прямым источником самоубийств. Жестокость современной русской беллетристики сыграла немалую роль в развитии и распространении той эпидемии самоубийств, которая теперь свирепствует по России. Не ею самоубийства вызываются, конечно, а жизнью. Но Леонид Андреев, Арцыбашев и прочие писатели их школы

дают отчаявшимся доводы безнадежности и отчаяния, а сомневающимся и колеблющимся толкают в сторону самоуничтожения» [2, с. 80].

По сравнению с таким тотально необратимым положением дел покушение на картину Репина представляется на первый взгляд совершенно безобидным, незначительным деянием. По крайней мере, тут никто никого вроде бы до самоубийства не довел. Всего лишь одна иллюзия способствовала порождению и укреплению иллюзии второго порядка, а затем иллюзия второго порядка пыталась уничтожить иллюзию её же и породившую. В результате изрезанное полотно было возвращено к жизни в кратчайшие сроки и к тому же благополучно пережило и своего легендарного создателя, настойчиво обвинявшего представителей нового искусства в злом умысле, и мало кому известного Абрама Балашова, вопреки своим стремлениям лишь безмерно увеличившего и без того скандальную славу произведения. Однако, оставаясь в сфере мышлеполагания Волошина, можно сказать: в том-то и дело, что благополучно пережило, в том-то и дело, что стало ещё больше привлекать незадачливого зрителя. Репин, убивавший царевича якобы в пространстве эстетической действительности, на самом деле нарушил положенные художеству пределы, а точнее – в область подлинного художества и не вступил. Потому созерцавший картину Абрам Балашов и по причине собственной психической неуравновешенности, и по причине чрезмерной натуралистичности самого полотна также до области подлинного художества добраться не сумел и, находясь в пределах обыденной, эмпирической обусловленности, соответствующим тому образом пытался предотвратить дальнейшее кровопролитие. Вина Репина состоит, конечно же, не в том, что он не может контролировать воздействие своего произведения на зрителя, и особенно на зрителя, имеющего неустойчивую психику, а в самом факте создания такого произведения. Это не просто «копия копии», подобная фотографическому снимку, но копия многократно искаженная, доведенная, как скрупулезно разъясняет Волошин, до небывалого физиолого-анатомического абсурда (см.: [3, с. 323–326]).

Стало быть, нарушая законы искусства, или пренебрегая этими законами, что, в конечном счете, одно и то же, художник нарушает законы жизни. Совершая преступление в области искусства, художник подготавливает почву для преступлений в жизни: не в том смысле, что здесь вообще нет места смерти, самоубийству, убийству и тому подобным событиям, но в том смысле, что изображение такого рода фактов зачастую не является по существу художественным, а лишь под художество подделывается. Одно преступление неизбежно обуславливает другое. И

к этой взаимообусловленности первостепенное отношение имеет и вся предшествующая жизнь художника-человека, складывающаяся в том числе из обстоятельств, не зависящих от его воли, и сам процесс творчества, сам ход оплотнения духовной реальности, который при всей своей сложности и неоднозначности всё же волей художника контролируется. Однако уясним его специфику применительно к контексту размышлений Волошина.

В данном случае творческий акт рассматривается как вполне реальный, а не условный поступок. Он не ограничивается рамками сугубо эстетической или чисто художественной сферы человеческого существования. Располагаясь в этой области, имея к ней самое непосредственное отношение, он, тем не менее, формируется, вынашивается и осуществляется также в качестве феномена нравственного, религиозного порядка. Это поступок, находящийся в теснейшем, взаимопроникновенном сообщении с движущими, стихийными силами бытия, неудержимо стремящимися через художника обрести форму, стать чем-то определенным. По-видимому, с такого рода силами и столкнулись в своё время те художники, о которых в связи с изображением различного рода ужасов говорит Волошин. Это, с одной стороны, Достоевский, Лев Толстой, Гаршин и Суриков, а с другой – Андреев, Арцыбашев и Репин. Первые из них, что для Волошина немаловажно, лично пережили то ли смертные казни, то ли ужасы войны, вторые воочию ни с чем подобным не сталкивались. Первые, вступая в область искусства, пошли по пути величайшей сдержанности, взвешенности каждого слова, «стыдливости при выборе образов и красок» и в итоге сумели подняться до реалистического изображения событий, ведущего непосредственно в глубь познания вещей. Вторые пошли по пути безответственного фантазирования, непомерного усиления эффекта ещё больше жалость растрavляющего; они, по выражению Волошина, точно играли «в пытки», подбирали всё самое страшное, что можно только выдумать, и в конце концов оказались в области натурализма, в безысходных дебрях подобий и обмана.

Однако именно на примере искусства натуралистического яснее представляется та стихийная сила, под воздействием которой в момент создания произведения находится любой талантливый художник независимо от его принадлежности к первому или второму типу. Эта сила буквально хлещет наружу чрез выпученные глаза Иоанна и растекающуюся по лицу царевича кровь на полотне Репина. Она же буквально вдавливают нас в липкую гущу мучений и кровавую груды изуродованных трупов, выписанных Арцыбашевым прямо-таки в

состоянии маниакального упоения. Её радостными, многоголосыми визгами охвачены запечатленные Андреевым картины темно-красных полей, усеянных разорванными, полуживыми телами, все ещё корчащимися в предсмертных мучениях. И хотя в ходе творческого процесса Андреев был не в меньшей степени одержим мощью этой силы, чем тот же Репин или Арцыбашев, именно он сумел наделить эту силу именем и относительно ясно проговорить её субстанциальную природу, её укорененность в самой материи мироздания. Имя этой силы – *Красный смех*. И источник её отнюдь не патологическая фантазия писателя. Она распознается Андреевым как тяжелый бред обезумевшей земли, выбрасывающей из своего лона бесчисленные бледно-розовые мертвые тела и заражающей своим стоном и воздух, которым мы дышим, и далекую небесную твердь, озаренную невсходящим солнцем. Пораженные смертельным недугом люди бессмысленно убивают друг друга. И за всем этим стоит великий, непобедимый, радостный, всё нарастающий, беззубый Красный смех. «Когда земля сходит с ума, она начинает так смеяться. Ты ведь знаешь, земля сошла с ума. На ней нет ни цветов, ни песен, она стала круглая, гладкая и красная, как голова, с которой содрали кожу» [1].

Несмотря на то, что произведение Андреева представлено как рассказ человека, пережившего ужасы войны, искалеченного морально и физически, ныне умирающего от ран и самоубийственного писательского труда, складывается ощущение полной достоверности воспроизведенных им событий. Безусловно, рассказчика преследуют видения и звуковые галлюцинации, но мы не можем отличить одну, явную действительность от другой действительности, якобы порожденной бредовым, болезненным состоянием умирающего. Произведение Андреева выстраивается таким образом, что это исходящее бредом сознание как раз и есть тот канал, чрез который без всяких помех устремляется в мир зримый и на самом деле присутствующая в бытии великая разрушительная сила. И именно этому умирающему калеке, поскольку он в таком особом состоянии пребывает, удается разглядеть то, что обычному человеку не под силу: не только земля, но – вселенная поражена зловещим бенгальским огнем, повсюду копошатся «чудовищные уродцы-дети с головами взрослых убийц», за прозрачной кожей их обнаженных тел бежит красная кровь, они играючи убивают друг друга, и Красный смех, ликующий Красный смех рвется сквозь все поры и формы бытия.

Итак, мы имеем дело со стихийными, иррациональными, или же демоническими силами. Силы эти в своем истоке не являются ни добрыми, ни злыми. Они обретают ту или иную направленность в момент

соприкосновения с человеком, его внутренним миром. Их природа доопределяется в зависимости от личностной воли и умения с ними взаимодействовать. Художник же тем и отличается от обычного человека, что он не просто открыт для вхождения этих сил как некий особый бытийный топос, предчувствующий их *уже всегда* угрожающее действие, но и необходимо в них нуждается. По сути дела, каждое великое произведение создается в результате прохождения через сферу иррационального, и свидетельств тому великое множество, даже если начать отсчет со времен Данте. Однако одно дело поддаться этим силам вплоть до того, чтобы стать ими полностью одержимым, и тогда, по видимому, собственно о *взаимо-действии* не может быть и речи, поскольку слишком уж велик риск окончательного уничтожения, растворения личности в стихии. И другое дело противостоять иррациональному потоку, пребывать в его всемогущей власти и вместе с тем выстоять в этой схватке, принять великую силу в себя и преобразить её не самоволием, конечно же, а такой же великой силой терпения и воли творческой, согласующейся с самым ходом оплотнения выявляемых художником сущностей.

В данной связи не будет излишним вспомнить, что та же Цветаева именovala искусство (и сам творческий процесс) не чем иным, как нашествием стихий, и «колыбелью» и «убийцей» одновременно, ниспосланной карой Божьей, своеобразным чистилищем и наивысшим подвигом сопротивления стихиям-демонам. Так, в свое время стихия, демон Чумы, овладела Пушкиным, и он не открестился от этой силы, но, приняв её мощь, сумел противостоять ей, изжил её через песню Вальсингама и оставил нам «Пир во время Чумы». Гёте также от Чумы (любви) через своего Вертера спасся, не поддавшись вселившемуся в него самоубийственному демону поколения. Убил своего героя, а не себя самого. И демонические силы, в этом произведении таящиеся, по сей день нас испытывают. «Один прочел Вертера и стреляется, другой прочел Вертера и, потому что Вертер стреляется, решает жить. Один поступил, как Вертер, другой, как Гёте». Стихия, демон «данного часа революции», вселился в Блока и буквально заставил его написать «Двенадцать» (см.: [5, 17–19, 20, 22]). К сказанному добавим, что и Райнер Рильке от стихии, демона самоубийства, через своего двойника-героя спасался («Записки Мальте Лауридса Бригге»), и сама Марина всю жизнь под чарами Чумы-Любви и того же самоубийственного демона пребывала и также только через песню, через слово о сущем от этих напастей избавлялась (см.: [4]).

Все вышеупомянутые случаи указывают на то, что художник принимает на себя удар стихий, он волей-неволей обречен на смертельную схватку с этими иррациональными силами бытия, угрожающими, как

должно быть понятно, не ему одному, но и упорядоченному пространству человеческого существования в целом. И в этом смысле сам процесс реализации творческого акта непременно влияет на положение вещей в мире. Художник либо умирляет стихию, дает ей иной выход и, так сказать, подлинно символический исход, либо поет с ней в унисон, увеличивая тем самым мощь иррационального потока и попутно ещё более искажая чувственный образ уже и без того обезображенной действительности. Однако и в том и другом случае законченное произведение, поскольку оно есть результат взаимодействия со стихией, является для нас, читателей или зрителей, последующим этапом испытания. И тогда уже зависит от нас, сумеем ли мы должным образом применить опыт искусства по отношению к себе и окружающей нас действительности. Причем, это относится и к произведениям натуралистическим с их зачастую искаженным видением, провоцирующим человека на незамедлительное разрешение проблемы сугубо эмпирическим способом. И более того – к таким произведениям в первую очередь. Не дать в себе родиться демону Балашова, это самое малое, что мы можем сделать. Значительно большая, а по сути единственно верная задача – не дать родиться в глубинах души своей чувству жестокости, всеми духовными силами воспротивиться тому, чтобы, рассекая всё сущее на правое и неправое, на доброе и злое, вершить правосудие. Здесь мы должны действовать равным счётом наоборот: вопреки изощренной нечеловеческой жестокости, преподнесенной к тому же натуралистически бесстыдным, провокационным образом, подняться в духовном отношении на иную, собственно человеческую степень осознания себя и своего незаместимого участия в судьбах мироздания. Но это уже, так сказать, восполняющее Волошинский текст видение ситуации. Его же мыслительные усилия, по крайней мере в рамках Репинской истории, направлены прежде всего на разъяснение и утверждение полноты ответственности художника за созданное им произведение. И в этом плане Волошин отстаивает основополагающие принципы жизнотворчества, предписывающие человеку-художнику особый способ бытия. Он исходит из принципа непререкаемой взаимной вины и ответственности искусства и жизни, которую они неизбежно несут друг за друга, и дает понять, что эта степень ответственности предельно увеличивается в пограничные времена, когда человеческая жестокость и жажда возмездия достигают апогея. Отсюда и несколько эпатажный, однако имеющий вполне законные основания вывод Волошина: «Не Балашов виноват перед Репиным, но Репин перед Балашовым». К подобному заключению, кстати говоря, пришел на исходе жизни и Владимир Соловьёв относительно другого величайшего русского

художника: «Пушкин убит не пулею Геккерна, но своим собственным выстрелом в него» («Судьба Пушкина»). И эти слова Соловьёва, равно как и слова Волошина, не были приняты большей частью современников и потомков. Тем не менее Волошин, настаивал на своём и многовековом опыте искусства и конкретнее – на опыте того типа творчества, которое формируется на основе подлинно символического мирозерцания: «Надо сдерживать свою чувствительность – тогда она становится чувством. Надо не давать проливаться жалости и состраданию в чувство мести и негодования, тогда они станут любовью. Надо овладеть своею нервностью, тогда она станет волей. Надо научиться молчать о многом, тогда можно стать писателем. <...> Художнику Бог посылает талант, с которым он может делать все, что угодно. Он только не должен <...> рассекать всего сущего Мечом Справедливости, ибо сказано: «Мне отмщение, и Аз воздам» и воспрещено человеку судить» [2, с.80–81]. И, исходя из этих незыблемых убеждений, Волошин провидел за Репинской историей не событие локального порядка, а надвигающийся разгул беспощадных, ни с чем не считающихся иррациональных сил, уже проникающих сквозь поры тончайшей материи всегда хрупкого, держащегося на последней гармонии мироздания. Ужас и жестокость, имевшие место в действительности, и затем вторично в эту жестокую действительность привнесенные, более того – заключенные в художественную форму и выставленные напоказ, провоцируют дурную бесконечность эмпирической повторяемости событий и свидетельствуют о всегдашней возможности, уже наличию глобальной духовной катастрофы. И пособничество этим иррациональным силам, каковым является в том числе и обычное непротивление, только укрепляют и увеличивают шансы необратимой всеобщей гибели.

1. Андреев Л. Н. Красный смех // Lib.Ru / Классика: Андреев Леонид Николаевич: Собрание сочинений.– Режим доступа к изданию: http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_0310.shtml
2. Волошин М. Жестокость в жизни и ужасы в искусстве // Максимилиан Волошин. Из литературного наследия.– Вып. 2.– СПб.: Алетейя, 1999.– С. 61–84.
3. Волошин М. О Репине // Волошин М. А. Собрание сочинений: В 7 т.– Т. 3.– М.: Эллис Лак, 2005.– С. 305–168.
4. Соболевская Е. К. Апология смерти, или Размышления по поводу ухода М. Цветаевой // Лики Марины Цветаевой: XIII Международная научно-тематическая конференция (9-12 октября 2005): Сб. докладов.– М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006.– С. 337–349.
5. Цветаева М. И. Искусство при свете Совести (Реконструкция полного текста статьи).– М.: Дом Марины Цветаевой, 1993.– 47 с.