

# ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ

*Е. Г. Яковлев*

# ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ

*Е. Г. Яковлев*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» МОСКВА 1969



7  
Я47

1-5-6  
7-69

## ВВЕДЕНИЕ

В современном мире все усложняющихся связей, взаимовлияния и взаимопроникновения различных форм общественного сознания не существует в чистом виде эстетического и религиозного сознания, морали и философии, науки и политики. Все эти духовные явления тесно связаны между собой, их взаимосвязи и взаимоотношения не есть нечто случайное и хаотичное, в них проявляются закономерности развития духовного мира человека. Борясь против упрощенного, вульгарного понимания, исторического материализма, Ф. Энгельс писал: «Мы считаем, что экономические условия в конечном счете обуславливают историческое развитие... Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономический базис. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является причиной, что только оно является активным, а все остальное — лишь пассивное следствие. Нет, тут взаимодействие на основе экономической необходимости, в конечном счете всегда прокладывающей себе путь»<sup>1</sup>.

При анализе проблемы взаимосвязей, взаимовлияний и взаимоотношений эстетического и религиозного сознания необходимо выйти за рамки традиционного принципа исследования взаимосвязей только искусства с другими формами общественного сознания (искусство и мораль, искусство и политика, искусство и религия и т. д.), следует рассмотреть взаимосвязи эстетического и религиозного сознания в целом, а не только в их концентрированных выражениях — искусстве и религиозной вере. Такой анализ позволит изучить данную проблему в плане не только теоретическом, но и практическом, позволит понять новые черты эстетического сознания современности, понять, на каких духовных потребностях человека спекулируют сегодня религия и религиозные организации.

Традиционное понимание эстетики как науки о наиболее общих закономерностях искусства давно стало тормозом в развитии эстетической мысли, в укреплении ее

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 39, стр. 175.



связей с жизнью, с социальными процессами современности, с практикой коммунистического строительства. Марксистско-ленинская эстетика должна проникать в природу эстетического объекта, анализировать процесс эстетического отношения человека к действительности, анализировать структуру эстетического сознания. Именно поэтому анализ взаимосвязей эстетического и религиозного сознания дает возможность подойти к новому пониманию предмета эстетики, позволяет рассмотреть его в конкретных процессах взаимодействия различных форм общественного сознания. Здесь как бы освещается одна из граней предмета эстетики, в которой отражаются все его основные элементы.

Вместе с тем анализ проблемы взаимосвязей и взаимодействия эстетического и религиозного сознания позволяет подтвердить правомерность постановки вопроса о существовании эстетического сознания как такового и необходимости анализа его структуры.

Уже при определении содержания этих двух форм общественного сознания обнаруживаются существенные различия. Если религиозное сознание есть фантастическое отражение реально существующих сил (природных и социальных), господствующих над человеком, то предметом эстетического сознания в его развитом виде являются те стороны действительности, которые говорят о действительной красоте природы, о творческой силе человека, способного преобразовать мир. Религиозное сознание связано с такими явлениями действительности, которые не дают возможности человеческому сознанию идти дальше понимания чисто внешних отношений, в то время как в эстетическом сознании в значительной степени присутствует элемент познания, объективной истины, то есть такое содержание наших знаний, которое отражает существенные, закономерные стороны действительности в специфической логически-образной форме.

В религиозном сознании внешнее является исходным и конечным моментом. Религия, не раскрывая закономерностей, существенных связей, интерпретирует это внешнее как чудо, как явление или процесс, необъяснимый с точки зрения закономерного, естественного хода событий. Как известно, в любой религии чудо является краеугольным камнем религиозной веры. Социальная функция религиозного сознания не идет далее оформления уже назревших классовых или идеологических задач; религия

может быть лишь оболочкой, лишь видимостью, но не выражением сущности происходящих социальных процессов. Применительно к классовой борьбе об этом очень хорошо сказал Ф. Энгельс: «...во времена так называемых религиозных войн XVI столетия речь шла прежде всего о весьма определенных материальных классовых интересах; эти войны также были борьбой классов... Если эта классовая борьба протекала тогда под знаком религии, если интересы, нужды и требования отдельных классов скрывались под религиозной оболочкой, то это несколько не меняет дела и легко объясняется условиями времени»<sup>1</sup>.

Именно это паразитирование на существенном (но не выявление его) не дает возможности религии быть социально прогрессивной идеологией. Она не может быть «организующей идеологией», она не могла обуздать «зоологический индивидуализм» даже на ранних стадиях общественного развития, не говоря уже о развитом классовом обществе. «В действительности,— пишет В. И. Ленин,— «зоологический индивидуализм» обуздывала не идея бога, обуздывало его и первобытное стадо и первобытная коммуна. Идея бога *всегда* усыпляла и притупляла «социальные чувства», подменяя живое мертвечиной, будучи *всегда* идеей рабства (худшего, безысходного рабства). Никогда идея бога не «связывала личности с обществом», а всегда *связывала* угнетенные классы верой в божественность угнетателей»<sup>2</sup>.

Здесь особенно важно подчеркнуть существенное различие между религией и философским идеализмом. Религия монолитна в своем иллюзорном, извращенном отражении мира, это отражение пронизывает все элементы религиозного сознания, в то время как в философском идеализме может присутствовать объективное содержание (диалектика Аристотеля, антиномии Канта, диалектический метод Гегеля). Философский идеализм может быть внутренне противоречивым, в нем может присутствовать мистифицированная диалектика или поставленный на голову материализм, в религиозном же сознании это исключено. Идеализм есть извращение процесса познания, он может вести в болото, к поповщине, но сам не

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 7, стр. 360.

<sup>2</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 48 стр. 232, 233.

является поповщиной. Все это делает идеализм и религию качественно не однозначными явлениями сознания.

Философский идеализм, просвечивающий в той или иной эстетической теории, еще не говорит о том, что эта теория ретроградна. Так, например, философский идеализм Аристотеля, Канта или Гегеля не мог помешать существованию в их эстетических теориях элементов подлинной науки, объективного видения действительного содержания эстетического. В то же время эстетические теории, полностью построенные на теологической основе, с неизбежностью становятся выразителями идей, далеких от подлинной науки. Примером тому служат эстетические идеи раннего европейского средневековья (Плотин, Тертуллиан), а также эстетические концепции буддизма и ислама.

Еще более сложными становятся отношения эстетического и религиозного сознания, когда они вступают в сферу психологии и чувств. Религиозное мироощущение и обрядовые действия переплетаются с психологией эстетического восприятия мира, проникают в сферу художественного творчества. Возникает иллюзия единства и гармонии эстетического и религиозного психологических состояний. Все это исторически порождает сложнейшие переплетения между эстетическим и религиозным сознанием, искусством и религией, делает духовную культуру той или иной эпохи как бы монолитной и нерасторжимой. И тем не менее внутри этого монолита существуют глубочайшие противоречия, порожденные в социальном аспекте тем, что во всякой культуре классового эксплуататорского общества нет единой культуры, а существуют две культуры — культура реакционных и культура прогрессивных классов. Эти противоречия исторически редко существуют в чистом виде, они всегда скрыты за сложнейшими переплетениями духовной жизни общества. Они подчас делают художника-реалиста субъективно религиозным человеком, а в искусстве современного новатора, часто отрицающего традиционные религиозные институты, обнаруживают мистическое содержание. И все же мистическая иррациональность религиозного мировоззрения, болезненность религиозной фантазии и экзальтированность религиозного чувства как нельзя лучше говорят о социальной и гносеологической иллюзорности религиозного сознания, а логичная стройность и земная чистота эстетического идеала, глубина эстетиче-

ского чувства, совершенство образов величайших произведений искусства еще более убедительно свидетельствуют о истинной красоте природы и человека.

Эстетическое сознание в целом (и искусство в особенности) оптимистично, жизнеутверждающе, для него характерно глубокое, подчас интуитивно-поэтическое, раскрытие единства человека и природы, противоположное религиозно-пессимистическому взгляду на мир. Однако, говоря об эстетическом сознании, несовместимом с религией, следует иметь в виду, что в данном случае рассматривается эстетическое сознание, стремящееся адекватно отразить мир, содействовать художественному освоению мира в интересах человека, социального и духовного прогресса.

# О ПРИРОДЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И РЕЛИГИОЗНОГО СУБЪЕКТА

...Не только в мышлении, но и всеми чувствами человек утверждает себя в предметном мире.

*Карл Маркс*

## ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И РЕЛИГИОЗНОЕ ОТНОШЕНИЯ К МИРУ

Эстетическое и религиозное отношение к миру имеют нечто общее в той внешней реакции, которая их характеризует. Эстетическое и религиозное отношения немыслимы без глубокого эмоционального переживания, без превращения этой эмоции в конкретно-чувственный образ. Этот образ может быть ложным, мистическим или относительно достоверным, но он обязательно должен возникнуть на основе эмоционально-образного освоения действительности.

Однако эта общность в процессе исторического развития рождала очень сложные явления искусства, в которых переплетались эстетическое отражение действительности и религиозная фантазия.

Там, где перевешивало эстетическое познание, возникали такие мифологические или религиозные формы искусства, которые становились художественными ценностями человечества.

Там же, где перевес был на стороне религиозной фантазии, уводящей от действительных свойств объекта, возникали художественные явления, тяготевшие к мистически идеализированным образам тех или иных мировых религий, хотя они во многом и сохраняли признаки художественно-образного отражения действительности. Религиозное сознание (и религиозные организации), однажды найдя синтез художественно-образного и религиозно-образного единства, старались закрепить этот синтез навечно, считая его единственным и неизменным проявлением сверхъестественной красоты. Так родился, например, канонический образ Будды, чье изображение было неизменно на протяжении многих столетий. И хотя варианты изображения Будды были многообразны—многорукий Будда, Будда сидящий, размышляющий Будда и т. д.,—основ-

ные канонические принципы — «львиный корпус», движение пальцев правой руки, характеристика лица — были неизменны. Буддистская храмовая архитектура выработала навеки единые принципы построения архитектурного ансамбля буддистской пагоды. Подобные же канонические художественные принципы выработало христианство, как западное, так в особенности восточное. И хотя традиционные художественные принципы мировых религий трансформировались в культурах различных наций, но все же основная тенденция догматического сознания заключалась в стремлении навеки сохранить раз найденные принципы эстетического художественного воплощения божественных образов. В этом своем стремлении она вступала в непримиримый конфликт с вечно развивающимся эстетическим познанием, жаждущим проникнуть в диалектику природной и человеческой красоты.

Так в рамках традиционной иконописи появляются изумительные гуманистические творения Андрея Рублева, внешне близкие православным канонам, но внутренне непримиримые с религиозной догмой. Так появляется живопись итальянского Высокого Возрождения, опирающаяся на христианские сюжеты и вместе с тем отвергающая религиозное мироощущение, прославляющая красоту человеческого тела и духа, гармонически раскрывающая чистоту человеческой чувственности и обнаруживающая высокий полет мысли. Тяжеловесный и громоздковеличественный силуэт буддистского или конфуцианского храма средневекового Китая приобретает глубокую лиричность и демократизм в буддистских и конфуцианских пагодах Вьетнама.

Скованная религиозными условностями активная, творческая человеческая личность все же находит свое эстетическое воплощение в изумительных творениях католика Палестрины, в хорах протестанта И.-С. Баха, в реквиемах Моцарта, Берлиоза и Верди, в кристально-чистой мелодии «Ave Maria» Шуберта. Чистота и совершенство этих произведений еще глубже и убедительней подчеркивают уродство того мира, в котором они родились, звучаг диссонансом идеологии смирения и покорности, являются могучим прорывом в мир подлинно человеческих отношений.

## ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО И РЕЛИГИОЗНОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ

Раз возникнув, эстетическая потребность человека совершенствуется и развивается. Чувства, эмоции, лежащие в основе эстетического отношения человека к действительности, в этом процессе приобретают новые качественные черты.

Эстетическое чувство становится одним из высоких проявлений духовной жизни человека, поэтому оно не может быть изолировано от интеллекта, мышления, непосредственно включаясь в процесс *познания* объективного мира. Связь эстетического чувства с познанием придает ему совершенно иное содержание, отличное от психофизического эмоционального отношения человека к окружающей действительности.

Чувства в их развитом виде становятся эстетически лишь тогда, когда они проходят через горнило *разума*, не утрачивая при этом своей чувственной непосредственности. Именно эта связь эмоции с разумом придает эстетическому чувству духовную глубину и проникновенность. Эстетическое отношение человека к действительности исключает что-либо алогичное, оно не может ограничиваться только сферой чувственного восприятия. Вот почему эстетическое чувство — это просветленное чувство наслаждения красотой мира, оно не может иметь в своей структуре эмоции, лишенные разумности и поэтому близкие к инстинктам животного. «Эмоции искусства суть умные эмоции. Вместо того, чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи, они разрешаются преимущественно в образах фантазии»<sup>1</sup>, — говорил Л. Выготский.

Связь эстетического чувства с интеллектом делает его эмоционально ярким и в то же время убедительным, логически оправданным. Именно эта связь превращает эстетическое чувство в средство познания мира, так как эмоционально-эстетическое отношение человека к жизни есть всегда раскрытие, подчас логически до конца и не оформленное, каких-то существенных сторон и связей развивающегося объективного мира.

В своем эмоционально-эстетическом отношении к жизни народ давно уже шагнул в будущее, создал в своем

---

<sup>1</sup> Л. С. Выготский, Психология искусства, М., «Искусство», 1965, стр. 275.

воображении ковры-самолеты, семимильные сапоги, скатерти-самобранки. Глубина эстетического чувства делает, в свою очередь, художника способным улавливать существенные связи изображаемого, видеть то, что скрыто под покровом обыденной жизни. Так, известно, что А. С. Пушкин силой своего художественного воображения и интуиции, опираясь на эстетическое чувство, раскрыл действительную причину смерти Моцарта, не имея к тому никаких формально-логических обоснований, а тем более документов. И каково наше удивление и восхищение этой силой творческого провидения, когда в середине XX века обнаружили документы, подтверждающие преступление Сальери!

О глубине эстетического чувства говорит также и то, что оно может охватывать и выражать предельно общие социальные и эстетические явления человеческой жизни. Эстетические чувства можно назвать поистине мировоззренческими чувствами, так как в них концентрируются наиболее общие, широкие и сложные чувственные представления человека о природе, о самом себе, об обществе, то есть о мироздании. Это и делает эстетические чувства бескорыстными, возвышенными, далекими от непосредственной утилитарной пользы. Глубина эстетического мира человека порождает в нем самые высокие духовные качества — беспредельную любовь к людям, ненависть ко всему безобразному и отвратительному, глубокое и тонкое понимание красоты природы и человеческой жизни. Радостное, не заслоненное религиозными шорами восприятие мира открывает перед человеком подлинную, неповторимую в каждую историческую эпоху красоту жизни в ее многообразных проявлениях.

Эстетическое чувство развивалось и совершенствовалось, открывая перед человеком все новые и новые стороны действительности — прекрасные и безобразные, комические и трагические, возвышенные и низменные. Это чувство настолько глубоко дифференцировало духовный мир человека, что даже определенные устойчивые эстетические представления приобрели со временем огромное количество оттенков. Так, объективно-комическое в системе эстетического восприятия получило такие свои оттенки, как чувство юмора, сарказма, трагикомического и т. д. В отличие от сатирического восприятия действительности чувство юмора — это способность человека добродушно подшучивать над тем, что ему дорого, проявляя в этом



глубоко эстетическое отношение к этому дорогому для него объекту.

Вспомним Кола Брюньона, этого веселого бургундца, который умел тонко чувствовать оттенки комического, умел точно дать характеристику тому или иному человеку, то добродушно-юмористически, то с восхищением и грустью, то злобно-саркастически. Вот он разговаривает дружелюбно и нежно с Мартыном святым: «Как хорошо, что мы опять сошлись, милый ты мой пузан... (Это я тебе говорю, румяная рожа, сметливая, смешливая рожа, с длинным бургундским носом, посаженным наискось, словно шляпа набекрень...)»<sup>1</sup>.

А вот еще один оттенок — он трогательно говорит о своей внучке Глоди: «Это моя лучшая подруга, моя маленькая овечка, моя лягушечка-стрекотушечка. Ей уже шестой год — шустрее мышки, хитрее лисички»<sup>2</sup>.

О своей любви к Ласочке он говорит с высоким волнением и восхищением: «Я вижу, как, подняв руки, она пригибает к себе вишневую ветвь... и, вытянув шею, запрокинув лицо, она, не срывая ягод, отклеивает их от дерева, оставляя висеть косточки. Мгновенный образ, вечный и совершенный, молодость, жадная молодость, сосущая грудь небес!»<sup>3</sup>

Так ее и запечатлел советский художник Е. А. Кибрик (в иллюстрации к замечательной повести Ромена Роллана «Кола Брюньон») с вишенками во рту, трогательной и лукавой. Это образ изумительной земной красоты — бургундская девушка, полная неизбывной радости, любви к жизни, природе, свету.

Но смех Кола Брюньона становится злым и язвительным, когда он говорит о господах, обдирающих народ, о солдатах, грабящих трудолюбивых крестьян, о попах и монахах, жиреющих, сидя на шее бургундцев. Князья получают у него злую характеристику: «Эти ворыги удят рыбу в большом садке и расхищают золото и грядущие победы... Ах, если бы явился мститель, чтобы им изрыгнуть собственную голову вместе с золотом, которого они нажрались»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Р. Роллан, Собрание сочинений, т. 7, М., Гослитиздат, 1956, стр. 11.

<sup>2</sup> Там же, стр. 19.

<sup>3</sup> Там же, стр. 77.

<sup>4</sup> Там же, стр. 51.

Характерной чертой этого жизнелюбца из народа является его глубоко оптимистическое отношение к жизни; его чувства богаты и развиты именно потому, что они вырастают и совершенствуются на основе творческого, приносящего радость, труда: «Я из братства святой Анны, столяр... Как хорошо стоять с инструментом в руках у верстака, пилить, строгать, сверлить, тесать, колоть, долбить, скоблить, дробить, крошить чудесное и крепкое вещество!.. Радость верной руки, понятливых пальцев, толстых пальцев, из которых выходит хрупкое создание искусства! Радость разума, который повелевает силами земли, который запечатлевает в дереве, железе и камне стройную прихоть своей благородной фантазии!»<sup>1</sup>

Эта органическая связь эстетического чувства с общим процессом познания и преобразования мира делает его оптимистическим и активным по своей сущности. Это подтверждается не только исторической практикой общества, но и индивидуальной практикой каждого человека. Кола Брюньон — не только тип исторически определенной эпохи в жизни Франции, но это образ человека неповторимого личного обаяния, человека, привлекающего на свою сторону симпатии именно этой своей неповторимостью в восприятии красоты мира, жизни, труда.

Развитое эстетическое чувство делает личность человека индивидуально неповторимой, дифференцирует его внутренний мир и вместе с тем гармонически сочетает в нем духовные качества. Человек с развитым эстетическим чувством — это человек творческого порыва, творческого отношения к жизни, человек, активно вмешивающийся в жизнь, познающий и раскрывающий законы природы и общества. Видимо, поэтому у людей большого творческого труда глубоко развито понимание прекрасного, красоты, искусства.

Сейчас в нашей стране, когда творческое начало все более и более проникает в труд каждого человека, это глубокое эстетическое понимание красоты жизни становится достоянием широчайших народных масс, активно творящих коммунизм.

Характерно, что человек с развитыми здоровыми эстетическими потребностями надолго сохраняет не только духовную, но и физическую молодость, так как творческий, активный импульс его жизни повышает общий тонус

---

<sup>1</sup> Р. Роллан, Собрание сочинений, т. 7, стр. 16, 17.

жизнедеятельности его организма. Действительно, постоянное общение с природой, умение видеть и создавать красоту в труде, в отношениях между людьми, способность глубоко чувствовать и понимать искусство — все это усиливает жизнеспособность человека, освобождая его от многих ненужных в жизни отрицательных эмоций и переживаний. Развитые эстетические потребности делают более высокой общую культуру чувств, очищая их от вульгарных, примитивных и грубых переживаний.

Люди творческого труда — будь то труд колхозника, академика или члена бригады коммунистического труда — надолго сохраняют высокую жизненную активность именно потому, что творческий труд всегда по своей природе эстетичен.

Люди искусства, беззаветно и преданно любящие свое дело, у которых эстетический эмоциональный тонус носит профессиональный характер, являются еще более убедительным свидетельством активной и яркой творческой жизни. Полны горения и страсти долгие годы творческого труда, прожитые Микеланджело и Тицианом. Репиным и Львом Толстым, Чайковским и Листом, Книппер-Чеховой и Грабарем.

Эстетические эмоции, совершенствуя человечество, совершенствуют и каждого отдельного человека, пробуждая в нем чувство коллективизма и человеческой близости, но вместе с тем они делают духовный мир каждого человека глубоко индивидуальным и неповторимым. Свободное и широкое развитие эстетических потребностей каждого человека порождает в нем неповторимый, только ему присущий склад эмоциональной жизни, делает его жизнь интересной и красочной, дает ему объективно возникшее ощущение своей оригинальности и социальной значимости.

В искусстве эта индивидуальная эстетическая неповторимость человека порождает художника, обладающего только ему одному присущей художественной манерой, способностью через свое личное отношение к миру выразить большие идеи народа, общества своего времени. Конкретно эта способность воплощается в творчестве живописца, поэта, писателя, композитора, делая его произведения творениями именно этого мастера искусства. Поэтому искусство становится таким общественным явлением, в котором общие идеи раскрываются через многогранные оттенки индивидуальности каждого художника,

оно становится ярким и многокрасочным. Оно рождает такие черты у каждого большого мастера, которых не найдешь у другого большого художника. Это понимают и сами художники: мастера различных эпох говорили о том, что художник должен быть неповторимым.

Об этом говорил Леонардо да Винчи, считавший, что «картина живописца будет малосовершенна, если он в качестве вдохновителя берет картины других...»<sup>1</sup>; об этом говорил и замечательный современный английский писатель Ричард Олдингтон: «...куда больше, чем слова о мире, который тебе окружает, значит сам этот мир. Глядишь не нагладишься, а потом хочется запечатлеть все, что видишь,— но по-своему, в каком-то ином порядке»<sup>2</sup>.

Все это делает искусство обаятельным, влекущим к себе человека. Отдавая каждому общающемуся с ним всю силу и неповторимость великих мастеров, их глубокое понимание красоты жизни и мира, их проникновенность и изумительную способность творческого отношения к жизни, страстную любовь к ней, искусство делает человека еще более духовно и эмоционально совершенным, еще более индивидуально ярким. Вот почему развитие индивидуальных эстетических способностей каждого человека органически, внутренне присуще социалистическому обществу. Человек коммунизма немыслим не только без гармонического интеллектуального и физического развития, но и без гармонии чувств, без глубокого понимания красоты и совершенства природы и нового мира.

Однако чего общего может быть у эстетического чувства и религиозного переживания? Общей основой этой близости является то, что и эстетическое чувство и религиозное переживание опираются на человеческие эмоции.

Чувства человека, приобретая эстетическое содержание, дают ему в эмоциональной форме знание о мире. Почему же в таком случае эмоции в то же время могут быть одной из основ, на которой возникает извращенное религиозное мировосприятие, далекое от целей познания и преобразования природы и человека? Дело в том, что эмоция есть непосредственная чувственная реакция организма на внешний мир. В ней может и не быть объек-

---

<sup>1</sup> М. Храповский, Письма к начинающему художнику, М., «Искусство», 1956, стр. 7.

<sup>2</sup> Р. Олдингтон, Смерть героя, М., Гослитиздат, 1961, стр. 103.

тивного содержания, она может быть ложной, субъективистской. Так, чувство страха, возникающее при восприятии таинственных и сумрачных дебрей леса, может породить ложное представление о существовании каких-то сверхъестественных существ — леших, сатириков, лесных чудовищ. Непосредственное эмоциональное восприятие грома может родить представление о существовании в небесах могучего, сверхъестественного существа.

Следовательно, сама эмоция непосредственно не связана с рациональной, логической оценкой воспринимаемых явлений и процессов объективного мира. Она может остановить общий процесс познания на стадии неясного, туманного отражения, не раскрывающего действительных причинно-следственных связей, воспринимаемых объективных сторон материального мира. В данном случае нарушается диалектическая сложная связь чувственного и рационального в процессе познания, а на этом как раз и спекулирует религия. «Познание человека не есть... прямая линия, а кривая линия,— говорил В. И. Ленин.— Любый отрывок, обломок, кусочек этой кривой линии может быть превращен... в самостоятельную, целую, прямую линию, которая... ведет тогда в болото, в поповщину...»<sup>1</sup>.

Религия односторонне обрывает, останавливает человеческое познание на его чувственной, эмоциональной стадии и уводит его в сторону, к извращенным, ложным выводам, которые лежат в основе религиозной догматики. Она делает эти извращенные чувственные восприятия содержанием человеческого сознания, в которое входит в конкретных исторических условиях не только истина, но и ложь. Не давая познания, религия делает это чувственное, неясное, до конца не осознанное отражение мира фактом сознания верующего человека. Это извращение исторически закрепляется в целую систему психологии чувств верующего человека, у которого слабо развито осмысление эмоциональных восприятий. Верующий человек в силу определенного социального и психологического склада подчас не может перевести свои эмоциональные впечатления в сферу рационального, логического размышления, сопоставления и расчленения. Свои непосредственные эмоциональные впечатления он переводит сразу же в сферу идей о сверхъестественном, чудесном, делая их содержанием своего мировоззрения.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 322.

Но вместе с тем существуют замечательные качества здорового народного скептицизма, сомнения в возможности чудес, необычных явлений, сомнения, которое всегда было присуще народному сознанию. Это черта не только русского народа, всякий народ полон подобных настроений. Именно поэтому церковь всегда боролась против народного скептицизма, уходящего своими корнями в весьма земную практику народной жизни. Но даже во времена своего абсолютного господства церковь была не в силах искоренить его.

Однако алогизм многих религиозных сказаний у предельно верующего человека не вызывает сомнения или недоверия. То, что Иисус Навин, нарушая естественные законы природы, останавливает солнце в небе или Иисус Христос воскрешает из мертвых Лазаря, тоже нарушая естественные законы природы, не вызывает у верующего сомнения в истинности этих событий, а тем более разумной, здоровой, логической оценки. Для него важно состояние эмоциональной веры, далекой от глубокого духовного переживания, озаренного светом логики и разума. Однако это не значит, что эстетическое чувство есть нечто близкое только к чисто интеллектуальному отражению мира, что эстетическое чувство перестает быть *эмоцией*.

Говоря о психофизиологической основе эстетического чувства, следует указать на то, что подлинно эстетическое переживание немыслимо без *аффекта*, без экзотического потрясения, без неожиданного, эмоционально предельно напряженного озарения чем-то совершенно новым, неизвестным человеку. Однако эстетический аффект не выпадает из общей структуры эмоционально-духовных реакций на объект, то есть он не является патологией, не является таким состоянием, когда бурная эмоция не подчиняется сознанию и волевому контролю. «Рядом с гнозисом всегда находился и весь эмоционально-волевой комплекс человека... аффективность вместе с гнозисом составляет то органическое единство, которое называется духовной деятельностью. ...Ведь аффективность является такой же необходимой частью духовной деятельности, как и сам гнозис»<sup>1</sup>.

Однако наличие в психофизической структуре эстетического чувства аффекта постоянно приводит к на-

---

<sup>1</sup> Ш. Анги, Музыка и аффективность, М., изд. МГУ, 1965, стр. 4.

рушению динамического стереотипа, выводя эмоциональные реакции за рамки обыденного и привычного. Но вместе с тем аффект может стать психофизиологической детерминантой, ведущей не только к эстетической, но и к религиозно окрашенной эмоции. Это связано с тем, что религиозная эмоция питается влечением к чему-то неопределенному, неясному, таинственному, легко переходя в мистическую экзальтацию, в аффект, не подчиненный разуму и воле. «Аффективный характер,— говорил известный советский психолог С. Рубинштейн,—приобретают по преимуществу эмоциональные процессы... связанные с влечением, а не с эстетическим чувством»<sup>1</sup>. В религиозном экстазе аффект может быть настолько сильным, бурным, безграничным, что подчас приводит к устойчивому нарушению психики человека, к патологии душевной деятельности, тогда как эстетически окрашенный аффект лишен подобной тенденции.

История религии полна огромным количеством фактов кликушества, затворничества, бессмысленного мученичества, индивидуального и массового религиозного фанатизма, в которых наиболее ярко проявлялись патология и алогизм религиозного чувства верующих. Аффект в таких случаях становится устойчивым состоянием эмоционального мира религиозного фанатика, приобретая характер религиозной экзальтации. В состоянии религиозного экстаза верующий может подвергнуть себя физическим мучениям, пойти добровольно на самосожжение (как это делали раскольники в своих скитах) или же повесить вериги и самоистязать себя, как это делали юродивые и кликуши.

Еще более зловещей и трагической религиозная экзальтация становится тогда, когда она несет в себе трагическое заблуждение целых социальных групп; примерами здесь могут служить русское сектантское движение скитников или «истинно православная церковь». Вспомним, как описывает Алексей Толстой в романе «Петр I» состояние скитников, пошедших на самосожжение под влиянием аффекта и истерии:

«Все стояли на коленях. Женщины безмолвно плакали, прижимая детей. Мужчины — кто, уронив волосы, закрыл лицо корявой ладонью, кто бессмысленно глядел на огонь свечей.

---

<sup>1</sup> С. Л. Рубинштейн, Основы общей психологии, М., Учпедгиз, 1946, стр. 495.

...Старец... стремительно прошел по моленной, задевая краем мантии по головам... У него в руках были железный молоток и гвозди.

— Душа моя, душа моя, восстани, что спишь? — возопил. — ...В пламени огненном... Ангелы сходят к нам, голубчики, радуются, милые...

Женщины, подняв глаза, залились слезами... Подняв в руках молоток и гвозди, он пошел к дверям, где были припасены три доски... и сам стал приколачивать доски поперек двери. Дышал со свистом. Молящиеся в ужасе глядели на него. Одна молодая женщина, в белом саване, ахнула на всю моленную: «Что делаете? Родные, милые, не надо...». «Надо!» — закричал старец... Женщина упала лицом в колени, затряслась, все громче начала вскрикивать дурным голосом. Другие затыкали уши, хватали себя за горло, чтобы самим не заголосить...

...Когда дверь под ударом распалась, оттуда выскочил весь горящий, с обугленной головой человек, как червь начал извиваться на снегу. Внутри моленной крутило дымным пламенем, кричали, прыгали, метались огнем охваченные люди... Никого спасти было нельзя»<sup>1</sup>.

Верующий фанатик готов ради иллюзорной, вымышленной цели претерпеть страшные телесные и духовные страдания, как это делал, например, глава русского старообрядчества протопоп Аввакум, хотя все это противоречило здравому смыслу и исторической необходимости. Но уже такова мрачная сила религиозного фанатизма, изуродовавшего и еще уродующего жизнь тысяч людей.

Другой стороной эмоционального состояния искренне верующего человека является устойчивое настроение грусти, размышления о бренности земной жизни, а подчас и страх за совершенные и несовершенные грехи, страх перед грядущим, страх за свою судьбу и судьбу своих близких. Этот эмоциональный тонус в значительной степени сказывается на психологическом, а подчас и физиологическом состоянии верующего человека, так как эмоции страха и грусти отрицательно влияют и на физиологические функции организма.

И если эстетическое чувство созвучно активному, творческому отношению к жизни, пронизывает жизнь опти-

---

<sup>1</sup> А. Толстой, Собрание сочинений, т. 1, М., Гослитиздат, 1959, стр. 504—509.



мизмом и радостью, то у верующего человека все эти эмоциональные качества присутствуют в меньшей степени. Однако религиозные настроения никогда не были преобладающими даже у народов тех стран, где влияние церкви было особенно сильным. Обыденное сознание народа, формировавшееся в его трудовой деятельности и в быту, всегда включало в себя здоровые эстетические потребности, очень точные и глубокие наблюдения красоты природы и человеческих поступков.

Именно поэтому веками религиозные организации стремились убить в человеке чувство личного совершенства и полноценности, стремились заглушить в нем творческое отношение к жизни. Церковь старалась, чтобы верующим владело лишь одно эмоциональное состояние — *беспокойство* за судьбу своей души в потустороннем мире. И здесь она спекулировала на эстетической потребности человека, одной из характерных черт которой является *интимность, задушевность, проникновенность переживания*.

В этих целях в храмах создавалась атмосфера благолепия, покоя и необычности; все это должно было оградить интимные переживания верующего от вторжения жизни, замкнуть их сводами храма и стремлением к потустороннему, «горнему» миру. Человек в молитве получал иллюзию удовлетворения своей самой глубокой интимной и проникновенной эмоциональной потребности — иллюзию эстетического переживания. Но вот он выходил из церкви, полный благодатного удовлетворения, сталкивался с жизнью и природой, смотря на них глазами человека, полного религиозных настроений, и придавал им религиозный смысл, его восприятие природы и жизни также приобретало религиозную окраску.

Но даже искренне верующий человек угадывал за этим религиозно-мистическим флером отрыв от подлинной, естественной красоты природы и радости жизни, пытался понять и раскрыть действительную сущность прекрасного, что часто рождало в его душе смятение и страдание. Противоречие между религиозно окрашенным настроением и действительной красотой вызывало у верующего чувство глубокой неудовлетворенности, которое он по внушению церковников должен был смирять в молитвах и постах, в хождениях к святым местам и поклонении святым мощам.

Трагическую судьбу таких фанатично преданных религии людей, которые все свои чувства и помыслы отдают

богу, показал замечательный русский художник В. Г. Перов в рисунке «Смерть странницы в поле». Этот карандашный рисунок В. Г. Перова поражает силой трагизма и глубокой правдой. В нем отражена судьба многих тысяч богомольцев, которые ради призрачной возможности «обрести чудо» переносили в своих странствиях и голод и холод. В осенний день и в зимнюю стужу брели они по бесконечным дорогам России. И вот одна из них, изможденная и обессиленная, упала в поле и больше не встанет — она мертва. Таков страшный конец женщины, которая все душевные и физические силы отдала религиозной вере, капля за каплей отбирающей силы у человека. Религия — опиум народа не только потому, что она одурманивает сознание, но и потому, что она уродует, извращает эмоциональный мир человека. В своих переживаниях верующий человек как бы огражден от мира, он возвращается в сфере чувств, порожденных религиозной фантазией. В нем постоянно живет тоска по красоте подлинной, возникают представления об истинной человечности, об идеальных общественных отношениях; он пытается прорваться через препоны религиозной экзальтации к большому эстетическому переживанию, к чувству, которое бы раскрыло ему путь к пониманию совершенства и гармонии реального, а не сверхъестественного мира. И тут он часто опять попадает в путы религиозного мироощущения, которое тонко и умело создают церковь и прочие религиозные организации.

Защитники религии тоже говорят: «Да! Человек должен радоваться на земле, стремиться к идеалу!» Но для чего? Какова цель этой радости? И они отвечают: «Мы все призываемся к тому, чтобы строить на земле жизнь радостную и светлую. Именно здесь, в условиях земной жизни, и начинает вырабатываться наше настроение, каким мы будем жить вечно»<sup>1</sup>.

Итак, настроение радости и света, стремление к идеалу и эстетическое переживание нужны человеку для того... чтобы подготовить себя к загробному миру, для того, чтобы не забывать о нем повседневно. Но если так, то это уже не радость и не свет, не творческое и активное эстетическое отношение человека к жизни, а лишь пассивное ожидание радостей не земных, а потусторонних.

---

<sup>1</sup> Патриарх Алексей, Слова, речи, послания, обращения, статьи, М., Моск. патриархия, т. II, стр. 39.

К тому же постоянные думы о потустороннем часто переводят эмоциональные переживания верующего человека из сферы бескорыстного, вдохновенного, лишённого личной выгоды эстетического наслаждения в сферу чувств, рожденных заботой только о личном спасении. Они принижают человеческие чувства, убивают в них все подлинно прекрасное, благородное и высокодуховное, отбрасывают человеческие эмоции назад от тех завоеваний, которые сделаны современной духовной культурой человечества. Эти черты особенно ярко проявляются у фанатичных служителей церкви и сектантов. Образ подобного типа верующего человека создал русский художник Б. М. Кустодиев в своей замечательной картине-портрете «Игуменья». В работе Б. М. Кустодиева поражает глубокая психологическая характеристика игуменьи: с картины на нас смотрит женщина со строгим, даже жестоким лицом, темные одежды и какая-то одеревенелость всей фигуры подчеркивают эгоистический характер религиозной фанатички. Ни капли задушевного, теплого чувства, любви к человеку или одухотворенности нет в ее лице.

В этой картине художник убедительно показывает, что человек, полностью отдавший себя мистическому, беспрекословному служению богу, обедняет свой духовный мир, превращается в черствого себялюбца и эгоиста, ибо он уже не может отдавать свои чувства другим людям (вопреки христианской заповеди: «Возлюби ближнего, как самого себя»), так как все его помыслы, все его чувства направлены на «спасение» своей души, своего маленького личного мирка. Но если мирок эмоций религиозного фанатика замкнут в пределах забот о спасении его «я», души, то мир человека с большими и глубокими эстетическими потребностями — это мир человека, вдохновенно преобразующего природу и человеческие отношения, мир борца и созидателя, чувствующего свое превосходство над силами, которые он покоряет и преобразует, его эмоции служат обогащению и развитию его личности.

Религиозное же переживание, также опирающееся на эмоциональный мир человека, как уже говорилось, часто рождает в нем сознание бессилия перед неведомым и сверхъестественным, убивает веру в свои творческие возможности. Конкретные проявления этой отрешенности от реального мира кажутся подчас несовместимыми. В одном случае мы сталкиваемся с бурной эмоциональной реакцией,

наиболее ярко проявляющейся в аффективной экзальтации; в другом случае — это депрессивное эмоциональное состояние (особенно характерное для психологии верующих восточных религий — так называемая «нирвана»); в третьем случае — это стремление к самоуничтожению, ярко проявляющееся в христианской молитве, в выпрашивании милостей у бога. Но в любом случае для религиозного переживания характерно главное — чувство бессилия, чувство невозможности естественным путем устранить препятствия, встающие на пути человека. Это чувство эстетически-эмоционально окрашено, носит характер глубокого переживания, как бы превращаясь в своеобразный динамический стереотип.

Современные религиозные организации, вытесненные наукой из области понимания и толкования природы и мироздания, еще пытаются цепляться за духовный мир верующего человека, за его самые сокровенные чувства и переживания. В сфере чувств верующий человек еще уязвим, и именно потому они составляют важнейший элемент религиозных спекуляций, так как чувства верующего слабо связаны с рациональным, логическим отношением к миру, в котором раскрываются причинно-следственные связи процессов, происходящих в социальной и природной действительности.

Поэтому утверждения о том, что чувства не являются существенным признаком религии, не могут правильно ориентировать ни в теоретическом исследовании, ни в практической борьбе за духовный мир верующего человека. В духовной структуре религиозного субъекта эмоциональное отношение к миру, религиозное переживание занимает не меньшее место, чем практически религиозные действия (обряды, праздники) и мировоззренческий элемент религиозного сознания.

Этот мир эмоций верующего человека должен быть отобран у религиозного мировосприятия, его чувствам в наш век коммунистических свершений нужно помочь найти подлинный источник радости и наслаждения — земную красоту человеческих деяний и прекрасный мир природы.

Однако проблемы эстетической и религиозной эмоции тесно связаны с процессом восприятия действительности человеком. Ибо, как верно замечает Н. Крюковский, «толкование эстетического субъекта как единства ощущения и восприятия снимает... тот налет таинственности,

которую видят здесь некоторые исследователи»<sup>1</sup>. Именно поэтому мы перейдем к рассмотрению структуры и функции эстетического и религиозного восприятия.

## О СТРУКТУРЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И РЕЛИГИОЗНОГО ВОСПРИЯТИЯ

Эстетическое восприятие — это та постоянная эмоциональная связь с миром, на основе которой человеческие чувства проникают в структуру эстетического феномена, подготавливая движение эстетического сознания в сферу существенных сторон этого мира.

Структура эстетического восприятия складывалась исторически, она развивалась вместе с развитием и совершенствованием материального производства и духовных отношений. Идеология различных классов оказывала и оказывает влияние на формирование и направленность эстетического восприятия мира. Поэтому и религия, будучи одной из форм идеологии в условиях классового, эксплуататорского общества, безусловно оказывала и оказывает влияние на эстетическое восприятие человеком окружающей действительности. Это можно проиллюстрировать на эстетическом восприятии одного и того же явления людьми, которые стоят на религиозной и атеистической точках зрения, когда у каждого из них возникает гамма различных эмоций, реакций, различная эстетическая окраска восприятия. Различие обнаруживается уже, например, при эстетическом восприятии памятников древнерусской культуры — произведений архитектурного искусства.

Для верующего человека церковь — это вместилище святых предметов — икон, мерцающих свечей, царских врат и т. д., вместе с тем церковь для него — место отправления обрядов. Поэтому у верующего эстетические эмоции часто вызывает не действительная красота церкви — художественный облик архитектурного ансамбля, а ее функциональное назначение, то, что она является вместилищем всего святого для него. Все же остальное для верующего, как правило, не имеет доминирующего значения в его эстетическом восприятии данного эстетического объекта.

---

<sup>1</sup> Н. Крюковский, *Логика красоты*, Минск, «Наука и техника», 1965, стр. 116.

У человека, любящего древнерусское искусство и стоящего на позициях атеизма, главенствующим в восприятии церковного архитектурного ансамбля будет то, что говорит о неповторимости русского народного зодчества — красота линий и силуэта церкви, неразрывная связь церковного ансамбля с пейзажем. Действительно, для верующего человека церковь Покрова на Нерли — это в первую очередь святой храм, где он может совершить религиозный обряд; для человека, лишенного религиозных шор, эта церковь — блестящая страница в истории русского искусства, рассказывающая о том, как росло и развивалось эстетическое сознание русского народа, и поэтому ее созерцание приносит такому человеку огромное эстетическое наслаждение, вызывает чувство национальной гордости, чувство радости и восхищения красотой. Подобным же образом может быть воспринята с различных точек зрения и эстетическая сущность храма Василия Блаженного на Красной площади в Москве или Софийского собора в Киеве.

Разные точки зрения возникают и при восприятии музыкальных произведений и живописи, написанных на религиозные сюжеты. Всемирно прославленная «Сикстинская мадонна» Рафаэля вызывает гамму эстетических переживаний у людей различного социального положения и принадлежности, она потрясает и верующего и атеиста. Но что волнует в ней человека, фанатично преданного религии? В первую очередь то, что это — изображение богородицы и ее сына. Здесь интересно привести анализ «Сикстинской мадонны», сделанный известным русским поэтом-романтиком В. Жуковским, который был религиозным человеком: «Сказывают, что Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, долго не знал, что на нем будет; вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслью о Мадонне, и, верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил. «Она здесь!» — закричал, он указав на полотно, и начертил первый рисунок. И в самом деле, это не картина, а видение... Приходит мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес развернулся, и тайна неба открылась глазам человека.

...Богородица есть не что иное, как одушевленный престол божий, чувствующий величие сидящего. И он (младенец Христос. — Е. Я.), как царь земли и неба, сидит на этом престоле... Одна рука младенца с могуществом вседержителя оперлась на колено, другая как будто готова подняться и простереться над небом и землею. ...Рафаэль

как будто хотел изобразить для глаз верховного назначения души человеческой. Один только предмет напоминает в картине его о земле: это Сикстова тиара, покинутая на границе здешнего света»<sup>1</sup>.

Таким представляется содержание великого произведения искусства человеку, предельно религиозному. Для человека, анализирующего эту картину, исходя из научного, материалистического представления о мире, эстетически ценным в ней является совершенно другое. В этом отношении интересен анализ «Сикстинской мадонны» известным советским искусствоведом М. В. Алпатовым, которого в этом шедевре мирового искусства привлекает то, что здесь «тема явления красоты исполнилась глубокого чувства, она более связана с миром людей, облеклась в плоть и кровь, ее овеяло чувство трагедии всей человеческой жизни. Тема мадонны у Рафаэля слилась с темой поэтического восхваления прекрасной женщины... Сила этого образа Рафаэля в том, что все возвышенное, идеальное становится у него близким людям, красота — реальной и земной. «Идея женской красоты», о которой сам мастер говорит в письме к Кастильоне, рождалась у Рафаэля непосредственно из созерцания мира»<sup>2</sup>.

Итак, в эстетическом восприятии действительности верующим и атеистом обнаруживаются два различных эстетических аспекта. Это, конечно, вовсе не значит, что верующему недоступна национальная красота русского церковного зодчества или земная красота мадонны; он способен понимать ее, но определяющим, ведущим у него является религиозное восприятие мира, поэтому и эти черточки истинно эстетического наслаждения приобретают у верующего религиозную окраску (что мы хорошо видим на примере В. Жуковского).

Однако может возникнуть вопрос: чье же эстетическое восприятие истинно — верующего или атеиста? Каков критерий истинности эстетического познания мира? И этот вопрос вполне законен. Эстетическое восприятие, как мы уже говорили выше, субъективно, но это не значит, что его содержание не может быть объективным.

Эстетические качества предметов и явлений материального мира и произведений искусства существуют объектив-

<sup>1</sup> Цит. по кн. «Искусство (Книга для чтения)», М., Учпедгиз, 1958, стр. 111—113.

<sup>2</sup> М. В. Алпатов, Всеобщая история искусства, т. II, М.—Л., «Искусство», 1949, стр. 61.

но, независимо от сознания человека. Воспринимается ли эстетически храм Покрова на Нерли человеком или нет, он остается произведением архитектурного искусства, его эстетические качества объективны. Дело заключается в том, чтобы в эстетическом восприятии человека правильно отразились эти эстетические качества шедевра древнерусской архитектуры. А религиозная окраска эстетического восприятия в значительной мере обедняет и искажает эстетическое содержание объекта.

Общая характеристика восприятия, даваемая психологией, заключается в том, что восприятие — это целостный чувственный образ воспринимаемого объекта. Однако чувственный образ, возникающий при восприятии, в значительной степени связан и с осознанием воспринимаемого объекта. Восприятие, таким образом, носит активный характер, как бы подготавливая человека к действию, которое подчас начинается непосредственно с момента восприятия.

Содержание эстетического восприятия в конечном счете определяется предметом восприятия, то есть эстетическими явлениями действительности и искусством. Но немаловажную роль в этом процессе играет и структура эстетического субъекта, то есть та *установка*, которая характеризует восприятие как эстетическое.

Итак, в процессе эстетического восприятия действительность предстает перед субъектом как таковая, во всех своих свойствах и проявлениях. Красота природы, героический поступок или трагическое событие в эстетическом восприятии раскрываются в своих непосредственно объективных качествах. Также и произведения искусства в этом восприятии выступают не только в качестве художественно значительной формы, но и во всем объеме своего содержания. Здесь процесс идет от целостного чувственного образа формы произведения искусства к размышлению, к раскрытию его содержания, подчас через сложную цепь ассоциаций.

Пользуясь установленными К. Валентайном психологическими типами восприятия, эстетическое можно определить как объективно-ассоциативное, то есть как восприятие, содержащее объективную информацию об эстетических сторонах объекта и вместе с тем характеризующее

---

<sup>1</sup> См.: К. Валентайн, Психология красоты, Л.—М., «Пучина», 1926.



субъекта как активную, творческую натуру, в которой воспринимаемый объект формирует личность, эстетически совершенствует ее. Это восприятие носит углубленный характер, ибо, несмотря на свою чувственно-образную природу, помогает человеку проникнуть в существенные стороны воспринимаемого объекта, является познанием действительности.

Так, например, даже у человека, не проникнутого религиозным мироощущением, восприятие картины Рембрандта «Даная» при поверхностном отношении к объекту может дать неверное или неглубокое понимание шедевра рембрандтовского реализма. Дело в том, что, как правило, у зрителя восприятие этой картины ассоциируется с древнегреческой мифологией (часто и экскурсовод способствует возникновению подобных ассоциаций), и зритель «видит» золотой луч, проникающий из-за занавеса на ложе Данаи. На самом деле этого луча нет, реализму Рембрандта уже чужда мифологическая интерпретация образа. Картину наполняет золотистый свет, все дело в колористическом решении<sup>1</sup>. Мифологическому сюжету Рембрандт придает земное, человеческое содержание, повествуя языком живописи о человеческих страстях. И подлинно художественное, глубоко эстетическое восприятие этой картины вызовет у зрителя ассоциации куда более глубокие, нежели те, которые могут возникнуть при поверхностном восприятии, раскроет объективное богатство искусства Рембрандта, поведет зрителя в мир многообразных сравнений, глубочайших размышлений и переживаний.

Огромное значение также имеет специфика эстетической установки, то есть эмоционального расположения человека к восприятию произведения искусства. Установка в эстетическом восприятии всегда связана с положительными эмоциями, так как в процессе эстетического восприятия человек всегда испытывает радость, удовольствие, наслаждение, независимо от того, воспринимает он трагические или прекрасные явления. Объективные явления действительности и произведения искусства могут выступать в качестве эстетических объектов только тогда, когда они связаны с процессом утверждения совершенного, прекрасного. Поэтому низменные, отвратительные, уродливые явления действительности могут приобретать эстетический

---

<sup>1</sup> См.: Н. Волков, О восприятии картины.— Журн. «Искусство», 1965, № 1, стр. 39.

смысл только через их отрицание и, следовательно, через утверждение подлинно эстетических ценностей.

Отвратителен и низмен фашист, расстреливающий ребенка. Восприятие этого события может носить морально-эстетический характер только в том случае, когда оно вызовет в человеке не смятение и чувство бессилия, а пробудит протест, или активное действие, или веру в торжество справедливости, благородства и красоты. Искусство, отражающее низменные и социально уродливые явления, делает это не ради простой фиксации этих явлений, а ради их отрицания и утверждения подлинного гуманизма и красоты человека.

У. К. Паустовского есть рассказ «Английская бритва» из времен Великой Отечественной войны, рассказ, повествующий о предельно низменных и отвратительных сторонах немецкого фашизма. В захваченном фашистами Мариуполе были задержаны старый армянин-парикмахер Аветис и два маленьких еврейских мальчика И вот лейтенант немецкой армии Кольберг со своим приятелем-летчиком решили совершить страшное дело. Вечером они пришли в комнату, где сидели старый Аветис и мальчики. «Они принесли две завернутые в бумагу большие бутылки...

— Бритва с тобой? — спросил лейтенант парикмахера. — Да? Тогда побрей головы еврейским купидонам!.. — Красивые дети, — сказал лейтенант. — Не правда ли? Я хочу их немного подпортить. Тогда мы их будем меньше жалеть.

Парикмахер обрил мальчиков. Они плакали, опустив головы... Лейтенант усадил мальчиков за стол, откупорил бутылку и налил четыре полных стакана водки. ...Лейтенант разжал мальчикам зубы и влил каждому в рот по полному стакану водки. Мальчики морщились, задыхались, слезы текли у них из глаз. Кольберг чокнулся с летчиком, выпил свой стакан и сказал: — Я всегда был за мягкие способы, Эрли. — Недаром ты носишь имя нашего доброго Шиллера, — ответил летчик. — Они сейчас будут танцевать у тебя маюфес.

— Еще бы!

Лейтенант влил детям в рот по второму стакану водки. Они отбивались, но лейтенант и летчик сжали им руки, лили водку медленно, следя за тем, чтобы мальчики выпивали ее до конца, и прикрикивали: — Так! Так! Вкусно? Ну еще раз! Превосходно!

У младшего мальчика началась рвота. Глаза его покраснели. Он сполз со стула и лег на пол. Летчик взял его под мышки, поднял, посадил на стул и влил в рот еще стакан водки. Тогда старший мальчик впервые закричал. Кричал он пронзительно и не отрываясь смотрел на лейтенанта круглыми от ужаса глазами.

— Молчи, кантор! — крикнул лейтенант.

Он запрокинул старшему мальчику голову и вылил ему водку в рот прямо из бутылки. Мальчик упал со стула и пополз к стене. Он искал дверь, но, очевидно, ослеп, ударился головой о косяк, застонал и затих...

...— К ночи, — сказал парикмахер, заикаясь, — они оба умерли. Они лежали маленькие и черные, как будто их спалила молния»<sup>1</sup>.

Старый парикмахер Аветис убивает лейтенанта и переходит линию фронта. Совершается справедливое возмездие. Но даже если бы рассказ окончился той фразой, на которой мы остановились, то и в этом случае он глубоко и верно дал эстетическую характеристику отвратительному, ибо пробудил в душе читателя гневный протест и желание уничтожить отвратительное чудовище — фашизм.

В том же плане воспринимаются и произведения известного прогрессивного немецкого скульптора и художника-графика Фрица Кремера, создавшего всемирно известный мемориальный, памятник жертвам Бухенвальда. Предметом своего творчества Ф. Кремер избрал трагическое, ужасное, отвратительное. Но, смотря на его офорты из серии «Вальпургиева ночь» и «Венгерские видения», на эти фантазмагории уродливых человеческих тел («Вальпургиева ночь») и на не менее уродливые символические образы реакции («Венгерские видения»), напоминающие образы Гойи, не испытываешь чувства отчаяния или безысходности. В зрителе рождается чувство протеста против всего отвратительного и уродливого, возникает ощущение необходимости борьбы за жизнь, достойную Человека.

Фриц Кремер суров в своем видении мира, его мемориальный памятник в Бухенвальде необычен; фигуры изможденных людей не сразу ассоциируются с людьми, способными бороться, они даже производят сначала отталкивающее впечатление. Но чем больше смотришь на них, тем глубже понимаешь эстетическое совершенство этого

---

<sup>1</sup> К. Паустовский, Собрание сочинений, т. 5, М., Гослитиздат, 1958, стр. 13, 14.

памятника, несущего к зрителю через уродливое и трагическое красоту человеческой жизни и борьбы<sup>1</sup>. И прав Фриц Кремер, когда он говорит: «Красоту в искусстве, по крайней мере в социалистическом искусстве, нельзя отделить от правды. Так называемое изящное искусство не всегда правдиво, но правдивое искусство всегда прекрасно»<sup>2</sup>.

Глубина эстетического восприятия усиливается также тем, что оно, как правило, носит непосредственный характер, в его структуре отсутствуют такие элементы установки, которые отвлекали бы человека от образно-чувственного осмысления объективных эстетических свойств воспринимаемых объектов. И непосредственность эстетического восприятия как бы сливается с непосредственностью самой действительности, между ними не возникает таких гносеологических оттенков, которые бы мешали образно-чувственному отражению воспринимаемого. Но это вовсе не значит, что в эстетическом восприятии стихийно, автоматически раскрываются эстетические стороны действительности. Отнюдь нет, потому что, так же как для того, чтобы понимать произведения искусства, нужно быть художественно образованным человеком (К. Маркс), так и для понимания эстетической сущности природы и человека нужна высокая культура эстетического восприятия. Здесь не следует уподобляться тем англичанам, которые, увидев на лондонских пейзажах Тернера розовый туман, воскликнули: «Этого не может быть!», но, взглянув в окно, действительно обнаружили розовый оттенок лондонского тумана; необходимо развивать эту способность проникать в такие стороны действительности, которые ускользают от первого поверхностного восприятия, наполнять свое восприятие эстетическим содержанием, видеть и слышать то, что может увидеть только человеческий глаз и услышать только человеческое ухо.

Совершенно иной характер носит религиозное восприятие. Его структура в значительной мере определяется предметом религиозного сознания, то есть теми сторонами действительности, которые еще не познаны человеком и выступают в качестве сверхъестественных, непреодоли-

---

<sup>1</sup> См. «Фриц Кремер» (каталог выставки в Москве), М., «Советский художник», 1965.

<sup>2</sup> Г. Зандберг, Фриц Кремер.— «Советская культура», 1962, 1 ноября.

мых сил, воспринимаемых религиозным человеком как вполне «закономерное» проявление божественной сущности, идеального начала.

Поэтому и в восприятии религиозным человеком объективных эстетических сторон действительности доминирует установка на восприятие в них иллюзорной, а отнюдь не реальной сущности. Психологически это вполне объяснимо, ибо «чувственное содержание восприятия до известной степени перестраивается в соответствии с предметным значением воспринимаемого: одни черты, связанные с предметным значением, выступают больше на первый план, другие отступают, как бы стушевываются...»<sup>1</sup>.

Действительно, воспринимая красочность заката, необычную предвечернюю тишину, человек может видеть в этих природных явлениях и действительную красоту в ее объективных проявлениях и нечто духовное, мистическое, если установка его восприятия религиозно акцентирована. Эта психологическая основа возможности отхода от восприятия предмета в целом, в его действительных свойствах, преувеличение одной стороны или даже создание иллюзии свойств, которыми предмет вообще не обладает, основательно закрепляется идеологической работой церкви, старанием богословов и теоретиков религии. Так, например, они говорят: «...смотря на розу, мы переживаем не потому, что видим в ней прекрасную форму или атомы материи, или логику — это святотатство. Нет, она волнует нас как непосредственное божественное откровение»<sup>2</sup>.

Признавая, что природные явления обладают красотой в силу того, что в них проявляется ритм, симметрия, единство в разнообразии, богословы все же в заключение говорят о том, что «все это — божье творение, дающее нашей душе огромную радость»<sup>3</sup>.

У верующего, таким образом, складывается определенная эстетическая апперцепция, определяющая характер его дальнейших эстетических переживаний. Это относится и к искусству; верующий находит в произведениях искусства в первую очередь мистический смысл, старается отвлечься от земных элементов, отраженных в произведении. Богословы всячески помогают верующему в

---

<sup>1</sup> С. Л. Рубинштейн, Основы общей психологии, стр. 250.

<sup>2</sup> Е. Денерт, Природа как художественно творение. — Духовна култура», 1946, кн. 3—4, стр. 22.

<sup>3</sup> Там же, стр. 23—26.

создании подобного отношения к художественному объекту. Неотомист Анри Бремон утверждает, что молитва есть «чистая поэзия, и поэтому чистая поэзия должна стать молитвой»<sup>1</sup>. Ему творит православный проповедник: «...через внешнюю гармонию стиха наша душа познает святой дух»<sup>2</sup>.

Если эстетическое восприятие можно определить как объективно-ассоциативное, то религиозное с полным основанием следует определить как экспрессивно-субъективное, так как для верующего характерно идеализированное *вчувствование* в воспринимаемый эстетический или художественный объект, стремление перенести свои глубоко субъективные желания на объект, сделать их его содержанием. Это особенно ясно видно при восприятии верующим иконы или какого-нибудь другого литургического предмета (креста, скульптуры); в его восприятии присутствует обращение не к действительной эстетической значимости воспринимаемого предмета, а наивное представление о том, что его молитвы могут быть услышаны этим предметом. Верующий воспринимает не образ искусства, а образ якобы существующих антропоморфных божественных сущностей. Верующий как бы уподобляется малому ребенку, который, увидев изображение мужчины на картине, требует: «Дяденька, сойди ко мне, пожалуйста»<sup>3</sup>, с той только разницей, что требования, предъявляемые верующим к изображениям богов и святых, более основательны. Безусловно, эта наивность верующего является результатом неразвитости эстетического сознания, которая сказывается на подобном характере эстетического восприятия. Радость верующего при этом носит в значительной степени не эстетический, а утилитарный характер (уверенность в том, что молитва будет услышана и удовлетворена).

Вместе с тем в религиозном восприятии эстетических и художественных объектов элемент удовлетворения, духовной удовлетворенности присутствует и в более широком смысле. Но дело в том, что это удовольствие, своеобразная духовная разрядка возникает не в результате вос-

---

<sup>1</sup> А. Bremond, *La poésie pure*, Paris, 1928, p. 18.

<sup>2</sup> Д. Полвасилев, *Поэзия и религия*. — «Духовна култура», 1947, кн. 7, стр. 12.

<sup>3</sup> См.: Н. М. Якобсон, *Психология художественного восприятия*, М., «Искусство». 1964.

приятия объективных эстетических свойств действительности или произведений искусства, а в результате своеобразной эстетизации религиозной иллюзии. Стоя на коленях перед иконой, склоняясь головой перед нею до земли, каясь в грехах и прося милости, верующий как бы освобождается от груза отрицательных эмоций, но это — иллюзия освобождения, так как он не испытывает чувства подлинного обновления.

Психологической основой подобного состояния может быть ослабленность общего жизненного тонуса, вялость реакций. «Слабый и усталый человек, которого удовольствие уже не может побудить к деятельности и которого нельзя заставить приобщаться к источнику удовольствия... все же может найти в страдании последнее неиссякаемое удовольствие»<sup>1</sup>, — пишет финский ученый И. Гирн. И далее он верно говорит о том, что самоистязание христианских, мусульманских или языческих святых кроме социального и непосредственно религиозного смысла имеет глубоко скрытый, подчас фиксируемый только подсознательно смысл — стремление возбудить себя к жизни, возродить иссякающие силы организма хотя бы таким патологическим способом<sup>2</sup>.

Но дело в том, что подлинно эстетическое отношение к миру и восприятие произведений искусства (религиозны они внешне или предельно реалистичны) подчас постепенно и незаметно для самого верующего раскрывает перед ним подлинную красоту природы и человека. Смотря на «Сикстинскую мадонну», верующий католик прежде всего думает о том, что созерцает образ девы Марии, но постепенно он научается понимать подлинную красоту, красоту земной женщины. Склоняясь над страницами «Воскресения» Л. Толстого, верующий думает, что узнает о божественном провидении, спасшем заблудшую овцу из стада Христова, но, постепенно углубляясь в смысл романа, он начинает осознавать несправедливые принципы человеческой жизни в классовом буржуазно-дворянском обществе России, понимать действительные причины человеческой трагедии. Именно поэтому церковники и теологи различных церквей пытаются отвратить верующего от подлинных эстетических ценностей, пытаются убедить

---

<sup>1</sup> И. Гирн, Происхождение искусства. Исследование его социальных и психологических причин, Харьков, 1923, стр. 46, 47.

<sup>2</sup> Там же, стр. 47.

его в том, что если «предмет модернистской (то есть реалистической.— Е. Я.) эстетики — внешняя красота, то предмет христианской эстетики — трансцендентная красота бога... его красота — источник и единственный критерий земной красоты»<sup>1</sup>. Они с пеной у рта кричат о том, что «искусство... не зависит даже от самых благородных интересов человеческой жизни... Поэты не являются тем более слугами, которые приносят людям хлеб экзистенциалистской тошноты, марксистской диалектики или традиционной морали, бифштекс реализма или политического идеализма или сладкий пирог с кремом филантропии. Они добывают человеку духовную пищу, которая является интуитивным опытом, откровением и красотой, ибо человек... животное, которое питается трансцендентным»<sup>2</sup>.

Но подлинное искусство все более и более основательно вытесняет из сознания верующего человека элементы религиозных иллюзий, наполняет его восприятие эстетических ценностей действительности и искусства подлинно эстетическим содержанием. Происходит процесс воспитания эстетического вкуса и восприятия, так как при систематическом общении с красотой искусства и действительности человек учится идти от восприятия *формальной* стороны объекта к восприятию красоты его *содержания*, к восприятию эстетического объекта в *единстве* его *формальных* и *содержательных* сторон.

Подлинное искусство всегда пробуждало в человеке, подчас интуитивно, стихийно, способность воспринимать действительные, земные эстетические ценности.

## ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВКУС И РЕЛИГИОЗНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Религиозные представления устойчивы; и как бы ни изменялись социальные условия, их суть всегда остается определенной, хотя и облачается в конкретные формы, которые рождаются исторически той или иной социальной средой. Эта каноническая сущность религиозных эстетических представлений может быть выражена и средствами средневекового псалма и в форме современного живо-

---

<sup>1</sup> Н. Крайник, Христианский смысл на красота.— «Духовная культура», 1947, кн. 1, стр. 29.

<sup>2</sup> J. Maritain, La responsabilité de l'artiste, Paris, 1961, p. 72.



писного произведения, но суть религиозных представлений всегда остается неизменной.

И еще одна существенная сторона раскрывает догматически застывшую природу религиозных эстетических представлений и диалектически подвижную природу эстетического вкуса, эстетической оценки. Стремление религии сохранить неизменной эстетическую интерпретацию религиозных представлений и понятий неизбежно приводит к тому, что даже тогда, когда она как-то улавливает историческое образно-художественное выражение общественных тенденций в искусстве, она все же скользит по поверхности образно-художественного видения мира. Конечно, религиозное искусство эпохи Возрождения не могло хоть в какой-то мере не воспринять новое художественное видение выдающихся мастеров итальянского Возрождения. Канонические скульптурные и живописные изображения мадонны, Христа, святых, созданные официальными и отнюдь не талантливыми художниками католической церкви, все же несли в себе элементы нового художественного видения. Но все эти официальные религиозные произведения не шли дальше поверхностного усвоения веяний эпохи. Еще более заметна эта неизменность в восприятии эпохи в канонических образах восточных религий. Проходили столетия и даже тысячелетия, а художественные принципы изображения Будды, святых, Конфуция и его учеников не изменялись или изменялись настолько незначительно, что в них не отражались те социально-духовные процессы, которые происходили в обществе древних или средневековых Индии и Китая. А ведь в то же самое время в светском искусстве — поэзии, мелкой скульптуре, гравюре на дереве — появились новые темы, сюжеты, новые художественные решения.

Попытки религии сделать эстетически значительными свои представления являются попытками, обреченными на поверхностное, бледное воспроизведение действительных эстетических ценностей, попытками, обреченными на создание произведений, еще более догматизирующих то реальное, земное содержание, которое проникает в исторически-конкретные формы религиозных представлений и понятий. Это делает эстетическую оценку действительности верующим человеком, как правило, предельно традиционной, почти не изменяющейся на протяжении его жизни.

Совершенно иная природа у эстетической оценки, которая возможна лишь как эстетически развитый вкус, из-

меняющийся и углубляющийся на протяжении жизни отдельного человека, как глубокое и тонкое отражение жизни развивающейся эстетической культуры общества. Поэтому как развитая общественная эстетическая оценка, так и индивидуальный эстетический вкус не могут опираться только на формальные достижения, они всегда несут в себе существенное в эстетически воспринимаемых явлениях.

Это особенно ярко проявляется в многообразии индивидуальных стилей, индивидуально-неповторимом раскрытии социальной действительности в творчестве различных мастеров живописи, литературы, поэзии, музыки, стоящих на одной и той же исторически сложившейся мировоззренческой и идейно-художественной позиции. Стилиевое многообразие при единстве метода, идейно-художественной и мировоззренческой позиции — закономерный процесс развития подлинной культуры человечества. Вместе с тем это есть и свидетельство того, что эстетический вкус в своей сущности лишен канонического, догматического отношения к действительности, ибо он является эмоционально-художественным выражением творческой способности человека, изучающего многообразные оттенки жизни.

Любая эпоха, любой этап развития социально-экономических формаций с неизбежностью порождают многообразие художественной культуры, следующей в русле прогрессивного движения духовной жизни общества. Эпический трагик Эсхил и едкий сатирик Аристофан, величественный Гораций и предельно саркастический Катулл, эпически-аллегорический Данте и предельно земной Боккаччо, слезливый Грёз и рассудочный Шарден, полный социального пафоса Репин и гуманистически глубокий В. Серов, суровый реалист М. Шолохов и юношески романтический Л. Леонов — примеры многообразия художественных индивидуальностей, выражающих одну эпоху, неисчерпаемы. Но главное заключается в том, что это — отражение творческой природы эстетического вкуса, который дает художнику возможность общее, существенное сделать всякий суждение об этих явлениях.

Другой существенной чертой эстетического вкуса является то, что он немислим без понятия (И. Кант утверждал обратное: «Прекрасное то, что нравится без понятия»<sup>1</sup>, отстаивая тем самым субъективистское объясне-

---

<sup>1</sup> И. Кант, Критика способности суждения, Спб., 1898, стр. 63.

ние природы эстетического вкуса). Развитый, полноценный эстетический вкус — это способность не только эмоционально реагировать на эстетические явления действительности и искусство, но и подниматься к абстрактно-логическим формам отражения, способность высказывать суждение об этих явлениях.

Эстетический вкус содержателен, он не может ограничиться лишь внешним отражением действительности, он неизбежно проникает в существенные стороны эстетического явления, так как основывается не столько на первоначальной эмоционально-эстетической реакции, сколько на эмоционально-логическом анализе, который позволяет эстетическому вкусу перейти от эмоции к аргументированной убежденности в эстетической ценности воспринимаемого.

Религиозные же представления, как правило, опираются на неразвитый эстетический вкус, лишенный логической основы. Иногда и сегодня мы слышим, как зритель фильма, спектакля, картины, читатель романа или слушатель музыкального произведения говорит о том, что ему нравится (или не нравится) это произведение, но не может логически убедительно доказать, что ему нравится (или не нравится) в произведении и почему. Здесь мы как раз имеем дело с неразвитым эстетическим вкусом, остающимся на ступени эмоционально-эстетической реакции и поэтому подчас вынужденным принимать эстетические ценности *на веру*. Религиозные эстетические представления в значительной мере базируются на этой логически неясной основе. Более того, религия вообще декларирует отрицательное отношение к логике. «Верую, потому что абсурдно», — провозглашает она устами отца католической церкви Тертуллиана.

Вот почему религиозная литература с такой смелостью обращается к художественно-образному «доказательству» святых истин, всячески отказываясь от логических доказательств: Христос может ходить по воде, как по суше, воскрешать полуистлевшего Лазаря, Будда может таинственным образом рождаться из уха Майи, а бог Ягве давать манну небесную избранному им иудейскому народу.

Религия и ее организации всегда противятся стремлению человека выйти за рамки религиозного кредо, всегда подавляют в нем стремление критически рассмотреть религиозные представления и художественно-образные доказательства истинности религии. В этом отношении очень убедителен рассказ о крестьянине, который усомнился в

том, что святой Иона мог просуществовать во чреве кита семь дней, а затем благополучно возвратиться на свет божий. На эти сомнения священник ответил: «Если бы в Библии было написано, что не кит проглотил Иону, а Иона проглотил кита, то и в этом случае ты должен был бы тому верить, ибо это слово божие».

Подлинно развитый эстетический вкус несовместим с наивным доверием к внешней красоте и эмоциональной увлекательности религиозных представлений (нужно отдать должное — религиозные притчи, сказки, повествования почти всех мировых религий написаны вполне увлекательно и образно), он всегда проникает в сущность изображаемого в искусстве, отбрасывая псевдохудожественные, псевдозначительные творения, пробуждает в человеке стремление к творческому деянию, раскрывая перед ним всю глубину и художественную силу подлинно эстетических ценностей искусства и жизни.

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ И РЕЛИГИОЗНОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ

Эстетические взгляды общества наиболее ярко и непосредственно выражаются народом и мастерами искусства в их понимании целей и задач творчества и искусства<sup>1</sup>. В эстетических взглядах общества, в их непосредственном художественном существовании отражаются, так же как и в эстетических теориях, конкретно-исторические формы классовых противоречий, духовная борьба прогрессивных и реакционных социальных сил.

Для художника главным всегда является решение основного вопроса философии в художественно-эстетическом плане, то есть решение вопроса о том, что определяет содержание искусства и цели творчества — объективная реальность в ее многообразных материально-духовных проявлениях или же нечто идеальное, существующее в форме объективной идеи прекрасного или творческого субъекта. И хотя подчас трудно расчлнить мировоззрение художника, но все же в нем, как правило, преобладает стихийно-материалистическое или сознательно-материалистическое истолкование сущности искусства и творчества.

---

<sup>1</sup> Мы не включаем в предмет нашего рассмотрения эстетические теории, ограничиваясь изучением эстетических взглядов в их непосредственном художественном существовании.

Материалистический характер народных эстетических взглядов очень глубоко раскрыл М. Горький, показавший, как религия извращает народное видение красоты, паразитирует на творчестве народа. «Когда я внимательно прочитал литературу церковников — *«Жития святых»*, — пишет М. Горький, — мне стало ясно, что чудеса, о которых рассказывала церковь, заимствованы ею из мудрых древних сказок, так что и тут — как везде и во всем — церковники жили за счет *здоровой, возбуждающей разум творческой силы трудового народа*»<sup>1</sup> (курсив мой.—Е. Я).

Преобладающее же тяготение к стихийно или сознательно материалистической концепции в среде профессиональных мастеров искусства объясняется тем, что внутренняя, глубинная закономерность самого искусства заключается в познании и художественно-образном отражении объективной действительности. Именно это неизбежно заставляет их становиться на позиции этой объективной действительности.

Действительно, уже римский мыслитель и поэт Лукреций (99—55 гг. до н. э.) видел призвание поэта в просвещении народа, а цели искусства в том, чтобы в художественно-эмоциональной форме давать ему знание о мире. В своей замечательной поэме «О природе вещей» он писал:

Ибо, во-первых, учу я великому знанью, стараясь  
Дух человека извлечь из тесных тенет суеверий,  
А во-вторых, излагаю туманный предмет совершенно  
Ясным стихом, усладив его Муз обаянием всюду.  
Это, как видишь ты, смысл, несомненно, имеет разумный:  
Если ребенку врачи противной вкусом полыни  
Выпить дадут, то всегда предварительно сладкою влагой  
Желтого меда кругом они мажут края у сосуда;  
И, соблазненные губ ощущеньем, тогда легковерно  
Малые дети до дна выпивают полынную горечь;  
Но не становятся жертвой обмана они, а напротив,  
Способом этим опять обретают здоровье и силы.  
Так поступаю и я. А поскольку учение наше  
Непосвященным всегда представляется слишком суровым  
И ненавистно оно толпе, то хотел я представить  
Это ученье тебе в сладкозвучных стихах пиэрийских,  
Как бы приправив его поэзии сладостным медом.  
Может быть, этим путем я сумею твой ум и вниманье

---

<sup>1</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 27, М., Гослитиздат, 1953, стр. 401.

К нашим стихам приковать до тех пор, пока ты не постигнешь  
Всей природы вещей и познаешь от этого пользу<sup>1</sup>.

Не менее определенно, но менее наивно познавательно-эстетическую сущность искусства и творческую природу художественной деятельности раскрывал великий ученый и художник Возрождения Леонардо да Винчи. В «Трактате о живописи» он подчеркивает близость искусства и науки по их существенному признаку — и то и другое дает знание о мире: «Если ты будешь презирать живопись, единственную подражательницу всем видимым творениям природы, то, наверное, ты будешь презирать тонкое изобретение, которое с философским и тонким размышлением рассматривает все качества форм... И поистине, живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой...»<sup>2</sup>. Для эстетических взглядов Леонардо да Винчи характерно понимание и творческой самостоятельности художника, который не просто копирует действительность, а творчески воспроизводит ее: «Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи... или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог»<sup>3</sup>. Но главное заключается в том, что «произведения живописца представляют произведения природы...»<sup>4</sup>.

И даже тогда, когда художник в силу классовых причин старается дать идеалистическое, религиозное истолкование сущности искусства и творческого процесса, он все же это делает, обращаясь не к абстрактно-логическим построениям, как это часто делают философ или эстетик, а к искусству, в котором, даже несмотря на религиозные или идеалистические рассуждения, все равно просвечивает жизнь.

Так, немецкое Возрождение породило очень сложную фигуру в искусстве того времени — Альбрехта Дюрера (1471—1528), в эстетических взглядах которого выражено не только стремление к пониманию земной природы человека, но присутствуют и традиции средневековой католи-

---

<sup>1</sup> «История эстетики (Памятники мировой эстетической мысли)», т. I, М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962, стр. 155.

<sup>2</sup> Там же, стр. 542.

<sup>3</sup> Там же, стр. 543.

<sup>4</sup> Там же, стр. 542.

ческой схоластики. Говоря, например, о прекрасном, Дюрер восклицает: «Что такое прекрасное — этого я не знаю... Никто, кроме бога, не может судить о прекрасном»<sup>1</sup>, но затем он все же говорит о прекрасном, опираясь на историю искусства и культуры, на авторитеты античных мастеров и мастеров итальянского Возрождения. Он старается обнаружить объективные, материальные элементы прекрасного: соразмерность, отсутствие избытка или недостатка в свойствах вещи; старается понять природу обобщения, утверждая, что образ прекрасного человека можно создать, только изучив многих красивых людей, «невозможно, чтобы ты смог срисовать прекрасную фигуру с одного человека»<sup>2</sup>. И главное, Дюрер считает, что в основе искусства лежит изучение жизни, так как «живопись состоит в том, что некто, выбрав из всех видимых вещей любые, какие пожелает, может изобразить их на плоскости, каковы бы они ни были. Также удобно начинать обучение с того, чтобы показать каждому членения человеческого тела и его пропорции, прежде чем браться за изучение чего-либо другого»<sup>3</sup>.

Более того, у великих мастеров элементы, стороны их мировоззрения, связанные с теоретико-эстетической оценкой действительности, подчас вступают в противоречие с религиозными взглядами и побеждают их. Так, Л. Толстой, несмотря на теоретические и практические поиски религиозно-этической доктрины, своими глубоко материалистическими эстетическими воззрениями, обосновывающими реалистические принципы творчества, опровергает и отбрасывает свои религиозно-идеалистические искания. Утверждая, что «искусство не есть... проявление какой-то таинственной идеи, красоты бога... а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах»<sup>4</sup>, он вступает в противоречие с последующей своей мыслью о том, что «как только религиозное сознание, которое бессознательно уже руководит жизнью людей нашего времени, будет сознательно признано людьми, как тотчас же само собой уничтожится раз-

---

<sup>1</sup> «История эстетики (Памятники мировой эстетической мысли)» т. I, стр. 591, 592.

<sup>2</sup> Там же, стр. 592.

<sup>3</sup> Там же, стр. 590.

<sup>4</sup> Л. Н. Толстой, Что такое искусство?, М., 1909, стр. 53.

деление искусства на искусство низших и искусство высших классов»<sup>1</sup>, что «искусство будущего... будет только тем искусством, которое осуществляет высшее религиозное сознание людей нашего времени»<sup>2</sup>. Но все эти религиозные рассуждения опровергает прежде всего художественная практика Л. Толстого.

Не менее сложно проявляется победа материалистических элементов мировоззрения в творчестве такого замечательного русского художника, как М. В. Нестеров. Будучи предельно религиозным человеком в первый период своего творчества, М. В. Нестеров даже в понимании природы религиозности все же не стоял на ортодоксально церковных позициях. Еще в ранний период творчества он писал: «Так называемый «мистицизм» в художественном творчестве я понимаю как отражение сокровенных, едва уловимых движений нашей души, ее музыкальных и таинственных переживаний, оздоравливающих и очищающих ее от всякой скверны... Мне, однако, совершенно чужд и антипатичен мистицизм, хотя бы и религиозный, но болезненный и извращающий душу»<sup>3</sup>. Здесь, по существу, М. В. Нестеров пытается понять и объяснить одну из сторон творческого процесса — природу художественной интуиции.

Верность правде жизни, художественно-образное видение сущности изображаемого очень глубоко раскрылись в одной из замечательных картин М. В. Нестерова «Видение отроку Варфоломею». Если искусствоведы религиозного толка считали эту картину «первым опытом религиозной стилизации»<sup>4</sup>, утверждая, что главным достоинством картины было то, что в ней «убедительно сильно выражено было умиленное молитвенное настроение. Не только худенькая фигурка бледного мальчика и его восторженно устремленные на схимника глаза полны были этой молитвы, молился и весь пейзаж»<sup>5</sup>, то, исходя из принципов материалистической эстетики, в этой картине можно обнаружить глубокое проникновение в жизнь русского народа, в его красоту и гуманизм. И хотя история создания картины говорит о том, что М. В. Нестеров руководствовался искренними религиозными намерения-

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Что такое искусство?, стр. 189.

<sup>2</sup> Там же, стр. 191.

<sup>3</sup> С. Глаголь. М. В. Нестеров, Спб., 1914, стр. 49.

<sup>4</sup> Там же, стр. 31.

<sup>5</sup> Там же, стр. 30.



ми, желая воссоздать один из эпизодов детства Сергия Радонежского — одного из столпов русской православной церкви, все же в картине важно не то, что хотел сказать художник, а то, что сказалось.

Как большой мастер, М. В. Нестеров не мог погрешить против правды жизни, не мог не показать, может быть, даже вопреки своему желанию, несовместимость красоты природы и человека с религиозным настроением, религиозным фанатизмом. Эта картина, конечно, очень сложное произведение, в ней глубокое понимание красоты русской природы и русского человека переплетается со стремлением придать этой красоте религиозный смысл. Художник хотел показать зримое чудо, а создал изумительно тонко прочувствованный русский пейзаж и трогательного, по-детски наивного и доверчивого русского мальчика. Близость к народному духу, народной жизни, чувствам и настроениям русского человека делает эту картину подлинным шедевром русской национальной живописи, отразившим не столько веру, сколько духовную красоту русского человека.

О желании придать картине характер правдивости, подлинной историчности говорит сам М. В. Нестеров: «Как-то с террасы абрамцевского дома моим глазам неожиданно представилась такая русская, русская красота: слева лесные холмы, под ними извивается аксаковская Воря, там где-то розовеют дали, вьется дымок, а ближе капустные, малахитовые огороды. Справа золотистая роща... Я принялся за этюд, он удался, и я, глядя на этот пейзаж, проникся каким-то чувством его подлинной «историчности». Именно такой, а не иной, стало казаться мне, должен быть фон к моему «Варфоломею». Я уверовал так крепко, что иного и искать не хотел»<sup>1</sup>.

На близость картины к народному видению жизни, на обычность, жизненность происходящего глубоко и верно указывает исследователь творчества М. В. Нестерова И. И. Никонова: «В основе замысла «Видения отроку Варфоломею» лежала мысль о реальности чуда в жизни будущего преподобного Сергия. Герой картины хотя и был сопричастен чудесному, но жил *обычной жизнью*. Это определило и само решение картины как *реальной сцены*, и трактовку пейзажа, синтетического и обобщенного, но

---

<sup>1</sup> М. В. Нестеров, Давние дни, М., «Искусство», 1959, стр. 155, 156.

вполне *реального*. Природа, изображенная во всей своей *реальной красоте*, была самостоятельным источником высоких эстетических представлений»<sup>1</sup> (курсив мой.— Е. Я.).

Глубокое проникновение в эстетический смысл народной жизни усиливает прогрессивные элементы в мировоззрении художника, позволяет ему создавать значительные произведения. Так, например, замечательный советский художник Павел Корин даже традиционным народным формам изображения сумел придать актуальное звучание. Его картина «Александр Невский» (центральная часть триптиха), написанная в строгих народных традициях стилизации, полна любви к народу и веры в его мужество и силу. Портреты, сюжетные композиции Корина национальны по форме и в то же время глубоко современны. Извечным народным представлениям о красоте он дал современное звучание, влил в них живительную кровь новой эпохи.

Подлинное искусство немислимо вне передачи объективной красоты мира, а подлинный художник в своих эстетических взглядах неизбежно отражает эту органическую связь искусства с земной красотой.

Существенной чертой религии, религиозного мировоззрения является стремление естественным земным сущностям придать мистический, потусторонний характер, тогда как эстетические взгляды художника, органически вплетаясь в его мировоззрение, помогают прояснить материалистическую природу тех явлений и событий, которые становятся предметом творчества. Вместе с тем в эстетических взглядах художника неизбежно отражается творческий, активный характер искусства, несовместимого с раболепием и покорностью, в то время как через религиозное мировоззрение неизбежно проявляется социальная функция религии — быть «опиумом народа».

Когда религиозная вера целиком овладевает мировоззрением художника, лишая его эстетические взгляды хотя бы стихийно-материалистической основы, искусство умирает. Убедительным тому примером является трагическая судьба замечательного итальянского художника раннего Возрождения Сандро Боттичелли, в последний период своей жизни полностью подпавшего под влияние мистицизма и ставшего слепым орудием в руках религиозного фанати-

---

<sup>1</sup> И. Никонова, Михаил Васильевич Нестеров, М., «Искусство», 1962, стр. 54.

ка Савонаролы. В этот период Боттичелли уже не мог создать ничего значительного, он просто не мог творить. Не менее убедительна и творческая трагедия великого русского писателя Н. В. Гоголя, который в последние годы своей жизни предался мистицизму. В эти годы родилось ничтожное не только в идейном, но и в художественном отношении произведение Н. В. Гоголя «Избранные места из переписки с друзьями», свидетельствовавшее о гибели таланта великого писателя.

Мировоззренческую природу этой трагедии глубоко раскрыл В. Г. Белинский в своем знаменитом «Письме к Гоголю». Он писал: «Нельзя молчать, когда под покровом религии и защитой кнута проповедуют ложь и безнравственность как истину и добродетель. ...Вы не заметили, что Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиетизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности. ...Проповедник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия, панегирист татарских нравов — что вы делаете! Взгляните себе под ноги, — ведь вы стоите над бездною»<sup>1</sup>.

Да, действительно, Н. В. Гоголь стоял над бездной, ибо полностью порвал с демократическим лагерем русского общества. Отказавшись от прогрессивных идей, сменив эстетические взгляды писателя-реалиста на взгляды мистика и защитника самодержавия, он потерял способность видеть подлинное назначение искусства, его подлинную природу.

Но до тех пор, пока в мировоззрении художника, в его эстетических взглядах теплится хоть малейший огонек реальной жизни, художник, несмотря на свои религиозные заблуждения, может создать подлинно художественное произведение. Могучей фигурой в искусстве буржуазной Франции конца XIX — начала XX века был О. Роден, создавший изумительные шедевры скульптурного искусства, такие, как «Граждане Кале», «Врата ада» и др.

Роден обращается к трагическим темам не только в силу объективных причин, но и в силу субъективных, личных моментов. Известно, что после смерти горячо любимой сестры молодой О. Роден в 1862 году ушел в монастырь, бросив творчество. Но скоро он вновь вернулся к вдохновенному творческому труду, сохранив, однако, свои ре-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Сочинения в 3-х томах т. 3, М., Гослитиздат, 1947, стр. 707—709.

лигиозные взгляды. Так, уже будучи зрелым мастером, он говорил: «Религия... это чаяние всего непостижимого и недоступного в мире, поклонение неизвестной силе, управляющей мировыми законами»<sup>1</sup>. «В конце концов, мы проникаем только во внешнюю сторону вещей, способную воздействовать на наши чувства или душу. Все остальное скрыто мраком. Даже в ближайшем нашем соседстве таится масса вещей, недоступных нашей организации»<sup>2</sup>.

Признание религии как духовной ценности, с некоторыми элементами агностицизма, неверия в возможность проникновения за пределы наших чувственных данных — эти элементы мировоззрения О. Родена неизбежно влияли на его творчество. Во многих композициях «Врат ада» мы видим безысходное отчаяние, невозможность преодолеть страдание и боль. Но могучая сила жизни, врожденное духовное здоровье О. Родена, считавшего основой всего труд, страстная преданность искусству побеждают в нем этот религиозно окрашенный пессимизм, позволяют увидеть и в трагических коллизиях буржуазного общества тенденции, ведущие к социальному прогрессу, силу человеческой мысли, мужество, благородство и красоту. Так рождается его знаменитый «Мыслитель» (из «Врат ада»), «Бронзовый век», «Весна», «Поцелуй», «Вечный кумир», «Мысль», портреты Гюго, Бальзака, Бодлера и многие другие его произведения, прославляющие творческую силу и красоту человека, светлые и жизнеутверждающие. И это стало возможным потому, что эстетические взгляды О. Родена все же в значительной степени были пронизаны материалистическими идеями; он считал себя реалистом, гневно возражая против утверждений о том, что он фантазер и мечтатель. Скульптор четко и ясно заявлял: «Слепок передает только внешнее, я же передаю и духовную сущность, составляющую, без сомнения, тоже часть природы. Я постигаю всю *правду*, а не только ту, которая дается глазу»<sup>3</sup>.

Не менее противоречив современный западноевропейский художественный экзистенциализм, который в значительной мере пронизан религиозно-мистическими идеями о бренности жизни, мыслью о страдании и смерти как единственной сущности бытия. И все же, несмотря на это,

---

<sup>1</sup> П. Гзель, О. Роден об искусстве, «Огни», 1914, стр. 177.

<sup>2</sup> Там же, стр. 180.

<sup>3</sup> Там же, стр. 22.

в творчестве экзистенциалистов, например в творчестве одного из их лидеров — Жан-Поля Сартра, отражается не только философская концепция экзистенциализма, но в значительной степени и сама жизнь современного общества. Но эти прорывы к действительности, к художественному видению мира есть результат выхода писателей за рамки религиозно окрашенной идеалистической концепции экзистенциализма, стремления понять сущность современных социальных катаклизмов. А это значит — эстетически осмыслить действительность, остаться верным творческой природе искусства.

Итак, эстетические взгляды художника, органически связанные с творческой природой искусства, неизбежно несут в себе элементы материалистического видения мира (стихийного или сознательного), ориентируют художника на действительность, дают ему понимание реальных задач творчества. Они помогают ему уберечься от субъективного произвола, признать жизненную необходимость подчинения объективным законам искусства. Религиозное же мировоззрение, отвращая взгляд художника от реальной действительности, от красоты природы и человека, уводя его в лоно мистических идей, неизбежно толкает художника на путь абсолютного произвола, так что критерием творчества для него становится не реальная действительность, а эфемерное стремление к выражению божественной красоты, лишенной реального содержания. Это неизбежно ведет художника к творческой трагедии, к полной зависимости от произвольных религиозных конструкций, к потере творческой свободы, к гибели его художественной индивидуальности.

## ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И РЕЛИГИОЗНЫЙ ИДЕАЛ

Некоторая близость эстетического и религиозного сознания определяется тем, что они являются такими формами общественного сознания, которые наиболее основательно тяготеют к созданию идеальных конструкций человеческого бытия.

Религиозные эмоции, представления, действия немыслимы без тяготения к совершенной, идеальной конструкции; религиозное же мировоззрение есть рациональное конструирование совершенного бытия, вернее — совершенного инобытия.

В эстетическом сознании проблема идеального, совершенного также является одной из главнейших. Более того, эстетический идеал является своеобразной доминантой, определяющей всю структуру эстетического отношения. В эстетическом идеале в концентрированной конкретно-чувственной форме выражаются прогрессивные тенденции общественного развития, представление о совершенном человеке и совершенном обществе. Замечательным качеством эстетического идеала является то, что он не может быть бледной абстрактной схемой, он всегда исторически конкретен, полнокровен, жизненно достоверен. Вот почему эстетический идеал в его конкретно-историческом развитии всегда находит наиболее яркое воплощение в искусстве. Именно искусство материализовывало и запечатляло в лучших своих произведениях вечное стремление человечества к совершенству. В изумительных скульптурных образах Венеры Милосской или Аполлона Бельведерского перед нами предстает античный идеал физически развитого, совершенного человека, раскрывается духовная жизнь и социально-духовные устремления общества античной Греции. Иллюзорные представления средневековья об идеале как о жизни, полной духовно-мистической экзальтации, ярко раскрываются в экспрессивных, деформированных образах средневековой немецкой и французской католической скульптуры, в канонических образах суровых святых на иконах православной церкви. Но уже у С. Боттичелли, еще тяготевшего к средневековому представлению о совершенстве, начинают просвечивать черты нового видения идеального человека, человека, в котором соединяется духовное и физическое совершенство. Эти черты находят свое полное выражение в творчестве Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи, которые еще более конкретизируют эстетический идеал Возрождения, показав в образах своих произведений не только диалектическое единство физического и духовного, но и творческие устремления человека-борца, человека нового времени. Эстетический идеал всегда в движении, всегда наполняется конкретным жизненным содержанием, приобретая черты неповторимого, художественно убедительного образа совершенного человека той или иной исторической эпохи.

Конструирование религиозно понятого идеала имеет иные особенности. Все мировые религии стремятся создать вечный и неизменный идеал, воплощая его в образах Магомета, Будды, Христа. Эти идеальные образы вечны, их

не касается дыхание истории. Религиозный идеал неизменен, поэтому он не может ставить перед людьми задачу совершенствования самого себя и, следовательно, всего общества. Он направляет мысли и чувства человека в сферу мистических размышлений о потустороннем мире, который только и может быть идеальным и совершенным.

В своем утверждении вечности и неизменности идеала религия находит мощного теоретического союзника в эстетических концепциях объективного идеализма. Уже для Платона идеальная форма существования духа — идея прекрасного — носит религиозную окраску, ибо она божественна. Еще более основательно религиозный смысл идеала (или прекрасного) обосновывает Гегель, подчеркивая его неизменность как синоним божественности. «Мы можем, — пишет Гегель, — ставить во главу угла в качестве основной черты идеала радостное спокойствие и блаженство, самодовление в своей собственной замкнутости и удовлетворенность. Идеальный художественный лик стоит перед нами как некий блаженный бог... блаженные боги не принимают всерьез бедствий, гнева и заинтересованности конечными сферами и целями, и эта положительная сосредоточенность, обращенность в себя вместе с отрицанием всего особенного сообщает им черту радости и тихого спокойствия»<sup>1</sup>.

И далее, конкретизируя это теоретическое положение, Гегель указывает на то, что совершенным идеалом являются боги и святые христианской религии. «Высшая чистота идеала... будет... состоять лишь в том, что перед нами поставят богов, Христа, апостолов, святых, кающихся и благочестивых в их блаженном спокойствии, в той удовлетворенности, в которой их не касается ничто земное, никакие его нужды, никакой напор его многообразно перепутанных событий, не касаются борьба и антагонизмы»<sup>2</sup>.

В своем стремлении лишить идеал полнокровного, земного содержания религия и философский идеализм смыкаются; на это очень четко указывал Л. Фейербах. В. И. Ленин, разбирая его «Лекции о религии», в «Философских тетрадах» пишет: «Религия дает человеку идеал. Человеку нужен идеал, но человеческий, соответствующий природе, а не сверхъестественный» и далее цитирует Л. Фейербаха: «Пусть нашим идеалом будет не кастрированное, лишенное

---

<sup>1</sup> Гегель, Сочинения, т. XII, М., Соцэкгиз, 1938, стр. 161.

<sup>2</sup> Там же, стр. 180.

телесности, отвлеченное существо, а — цельный, действительный, всесторонний, совершенный, образованный человек»<sup>1</sup>.

Да, религия действительно на все живое, развивающееся стремится наложить мертвенный отпечаток догмы, «бытия» своих богов и святых, пребывающих в блаженном спокойствии и удовлетворенности, равнодушных к страданиям и горю людей. Религиозный идеал, будучи исторически неизменяемой схемой, убивает в человеке мечту, стремление к реализации поставленных перед собой целей. Религия снимает вопрос о возможности достижения смертным человеком божественного идеала, ею отрицается земная реальность идеала, существование основы для него в самой действительности, в материально-духовной жизни общества, в тенденциях социального прогресса. Здесь религия смыкается уже с крайними концепциями субъективного идеализма. Ведь именно И. Кант утверждал, что идеал всегда остается в сфере должного, но не действительного, то есть что он практически неосуществим. И это утверждение о неизменности идеала, отказ от объективных исторически-конкретных критериев совершенства неизбежно приводит к крайнему социальному релятивизму религиозного толка.

Когда верующий человек, не соотнеся свои субъективные переживания и представления с каким-то конкретным, объективным образом совершенного, неизбежно придает идеалу черты, рожденные из его личного религиозного и вообще духовно-практического опыта, то он формирует в своем сознании предельно индивидуалистическое представление об идеале, идет к произвольной концепции совершенного.

Эстетический же идеал, воплощенный в великих произведениях искусства, напротив, ориентирует человека на объективно-конкретные черты совершенства, воплощающегося в самой действительности, дает ему чувство уверенности в практической реализации этого идеала, направляет его мечту и энергию в русло реально осуществимых преобразований. Общественное практическое значение мечты, идеала глубоко раскрыл В. И. Ленин, когда он, цитируя Д. И. Писарева, говорил: «Надо мечтать!.. мечта может обгонять естественный ход событий... Если бы человек был совершенно лишен способности мечтать... если бы он не

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 56.



мог изредка забегать вперед и созерцать воображением своим в цельной и законченной картине то самое творение, которое только что начинает складываться под его руками,— тогда я решительно не могу представить, какая побудительная причина заставляла бы человека предпринимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, науки и практической жизни»<sup>1</sup>. Это высказывание особенно важно тем, что В. И. Ленин подчеркивает здесь осуществимость мечты, осуществимость тех представлений о современном обществе и человеке, которые отражают объективные, закономерные процессы прогрессивного развития общества.

Искусство, воплощая идеал современности, силой своих образов убеждает человека в осуществимости этого идеала. Так, в образе боготорца Прометея, в «Сикстинской мадонне» Рафаэля, в «Давиде» Микеланджело, в «Рабочем и колхознице» В. Мухиной запечатлены реальные, конкретно-исторические черты совершенного, идеального человека. Сила этих образов в том, что они зовут человека к действию, к практическому воплощению идеала. Стремление к совершенству — существенный признак духовной жизни человека и общества в целом. Это стремление всегда приобретает характер эмоционального действия; представления о совершенстве всегда вызывают в человеке гамму переживаний. Именно поэтому в формировании идеала огромное значение приобретает эстетическое чувство, так как оно делает общие представления о совершенстве зримыми, как бы осязаемыми, яркими и сочными, создавая образ совершенного человека или совершенных общественных отношений. Эстетический идеал — могучая сила, помогающая человеку преобразовывать себя и окружающий его мир.

Для подлинного эстетического идеала нет антиномии должного и действительного. Реализуясь в произведениях искусства и в самих общественных отношениях, он убедительно говорит об исторической естественности социального процесса безграничного совершенствования человека. Эта антиномия существует лишь в реалистическом сознании человека, неспособного раскрыть диалектику идеального и реального. Религия всячески стремится создать иллюзию того, что этой антиномии нет, умышленно снимая проблему действительного и ориентируя человека только на нео-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 171, 172.

существимое долженствование. «Подлинного блаженства и счастья здесь, на земле, ни один человек ощущать не может,— утверждает защитник русской православной церкви митрополит Николай,— ибо все мы идем по дороге неизбежных терний. Полнота счастья откроется только в вечной жизни»<sup>1</sup>.

Религия уводит человека из мира подлинной красоты и совершенства в мир идеальной сущности бога, в мир вечной разорванности между стремлением к совершенству и невозможностью осуществления этого стремления.

## НЕКОТОРЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ И ИХ РЕЛИГИОЗНОЕ ИСТОЛКОВАНИЕ

Категории, в том числе эстетические, есть концентрированное выражение человеческого знания о закономерностях природы и общества, ступеньки, по которым человечество поднимается ко все более глубокому проникновению в тайны объективного мира. Вот почему религия стремится дать свое истолкование узловым моментам познания — философским и эстетическим категориям.

*Прекрасное.* Одной из центральных категорий эстетики, непосредственно связанной с проблемой эстетического идеала, является категория прекрасного. В ней наиболее адекватно выражены эстетические стороны действительности и искусства. В отличие от эстетического идеала, в котором отражено не только действительное, но и должное, в категории прекрасного сконцентрирована красота действительного, реальное бытование идеала. Вот почему религия всегда стремилась лишить категорию прекрасного ее объективного содержания. Материалистические или религиозно-идеалистические решения вопроса о природе эстетического особенно ярко, во всей конкретности раскрываются именно при определении сущности прекрасного. Любая религия издревле стремится мистифицировать реальную красоту мира, наполнив ее идеальным содержанием. Об этом говорят средневековые католические схоласты, утверждая, что единственным носителем красоты является бог. «Красота — одно из имен бога», — утверждает Тертуллиан<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Митрополит Николай, Слова, речи, послания, М., Моск. патриархия, т. III, стр. 230.

<sup>2</sup> К. Гильберт, Г. Кун, История эстетики, М., Изд-во иностранной литературы, 1960, стр. 142, 143.

Ему вторит авторитет средневековой и современной католической церкви Августин: «Бог — это единственная и неподдельная красота»<sup>1</sup>. Подобные идеи высказывали и защитники православной церкви. «Так, например, идея превосходства красоты небесной над красотой земной появляется уже в «Изборнике Святослава» 1076 года: «Не веселися цвѣтушними мира сего, яко травый бо есть цвѣт»<sup>2</sup>.

К XVII веку эта идея в православии становится еще более определенной. В сочинении «О царствии небесном» ясно говорится о том, что единственная красота — небесная. В небесном царстве «богородаванное веселие, неведомая сладость, неизреченная светлость... и велегласное хваление и святых неизреченная красота»<sup>3</sup>. То же говорится и сегодня: «Со священных евангельских страниц встает перед нашим духовным взором возвышенный образ господина нашего Иисуса Христа во всей его духовной красоте»<sup>4</sup>.

В этом исторически последовательном утверждении идеальности прекрасного религия всегда смыкалась с философской концепцией объективного идеализма. Так, христианская концепция красоты ведет свое начало от платоновской идеи прекрасного.

«Вспомните,— говорит один современный православный богослов,— какие чувства волнуют нашу верующую душу, когда мы любуемся красотами природы, когда мы выходим, например, на простор цветущих лугов, зеленеющих полей, вступаем в густой, чуть шумящий своими верхушками лес, восторгаемся видом безбрежного синего моря, горами с их снежными шапками, куполом темного звездного неба ночью. Мы не можем не чувствовать, что никакие слепые силы природы не могли создать этот прекрасный мир, если бы он не вышел таким из рук своего божественного создателя. И в эти минуты наша душа встречается с Христом»<sup>5</sup>. Это утверждение характерно для всей религиозной концепции прекрасного. Оно интересно, во-первых, тем, что убедительно показывает, как церковные

---

<sup>1</sup> К. Гильберт, Г. Кун, История эстетики, стр. 165.

<sup>2</sup> К. В. Шохин, Очерки истории развития эстетической мысли в России, М, «Высшая школа», 1963, стр. 72.

<sup>3</sup> Там же, стр. 80.

<sup>4</sup> Митрополит Николай, Слова, речи, послания, т. I, стр. 27.

<sup>5</sup> «Журнал Московской патриархии», 1961, № 2, стр. 49.

проповедники нарушают элементарные законы формальной логики, давая описание действительной, объективной красоты природы, а затем... подменяя его абстрактным, бездоказательным утверждением о том, что все это — дело рук всевышнего. Во-вторых, оно интересно как свидетельство того, что религиозная концепция идеальности, духовности прекрасного неизбежно толкает религию не только в объятия объективного идеализма, но и в объятия субъективного идеализма, ибо утверждение примата духовного над материальным неизбежно заставляет утверждать примат и субъективной духовности над телесностью.

Это, кстати, можно очень четко видеть и в философии. Гегель, например, часто отступает от своего объективированного абсолютного духа в сферу объективного духовного начала, господствующего над материей, а Кант из сферы субъективно-идеалистических исканий природы способности суждения идет к богу, к вере, то есть к объективно-идеалистической концепции. Субъективно-идеалистическая сущность религиозной конструкции прекрасного особенно ясно проступает в утверждении своеобразной «принципиальной координации», философскую суть которой очень ясно выразил Эрнст Мах, утверждавший, что «противоположность между действительным и осязаемым миром есть противоположность мнимая... в действительности между ними пропасти нет... Не тела вызывают ощущения, а комплексы элементов образуют тела...»<sup>1</sup>. Религия же устанавливает «принципиальную координацию» между религиозным субъектом и носителем высшей красоты вне субъекта — Христом, ибо, как утверждает цитирувавшийся православный богослов, момент созерцания красоты природы и есть тот процесс, когда «наша душа встречается с Христом», то есть в материальной красоте природы заложены духовные начала ее красоты, без координации с которыми человек неспособен воспринимать прекрасное. В конечном же счете это — координация верующего с самим собой, со своим абсолютно субъективным восприятием и переживанием божественно прекрасного, то есть это — закономерное движение к солипсизму, к мистическому утверждению реальности только «моего» бытия.

В эстетике субъективного идеализма это положение выступает как утверждение абсолютности эстетического субъек-

---

<sup>1</sup> Э. Мах, Анализ ощущений и отношение физического к психическому, 1908, стр. 44, 45.

екта. «Прекрасное,— утверждает Б. Кроче,— не является физическим фактом и относится не к сфере вещей, а к деятельности человека, к сфере его духовной энергии»<sup>1</sup>. Гносеологической основой подобного заблуждения является то, что субъект, вступая в практически целесообразные отношения с действительностью, творчески преобразуя ее, абсолютизирует эту способность, придавая ей историческую форму субъективно-идеалистического решения основного вопроса философии. Диалектический материализм, исследуя творческий характер труда и духовной деятельности человека, всегда соотносит их с объективной материальной действительностью, подчеркивая, что сознание есть аналог действительности, а не сама действительность, ибо диалектика понятий есть отражение диалектики вещей. Диалектической материализм разрушает субъективно-идеалистическую и религиозную иллюзию о невозможности существования отображаемого без отображения. В этом отношении огромное, принципиально методологическое значение имеет положение В. И. Ленина, высказанное им в «Материализме и эмпириокритицизме». Говоря о «наивном реализме» нормального человека, он пишет: «Наши ощущения, наше сознание есть лишь образ внешнего мира, и понятно само собою, что отображение не может существовать без отображаемого, но отображаемое существует независимо от отображающего. «Наивное» убеждение человечества сознательно кладется материализмом в основу его теории познания»<sup>2</sup>.

В эстетическом аспекте это значит, что категория прекрасного отнюдь не есть необходимая форма бытия прекрасного вообще, но всего лишь относительно точное отражение объективного прекрасного, для которого безразлично — существует категория (его аналог) или нет, но именно это объективно прекрасное определяет возникновение и развитие эстетической категории. Поэтому диалектико-материалистическое рассмотрение сущности прекрасного требует изучения не только эстетического отношения (в какой бы форме оно ни существовало — в форме ли «встречи нашей души с Христом», или в форме «духовной энергии» человека, или же, наконец, в форме односторонне понятой практики как деятельности социального субъекта), но и

---

<sup>1</sup> Б. Кроче, Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. 1, М., 1920, стр. 111.

<sup>2</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 66.

изучения действительного содержания объективно прекрасного в его конкретно-историческом природном и социальном существовании.

В искусстве прекрасное претерпевает подчас сложные метаморфозы. То, что уродливо или некрасиво в действительности, в искусстве часто превращается в образы художественно совершенные. Изможденное лицо старой женщины, смотрящее на нас с знаменитого портрета «Жены брата» Рембрандта, прекрасно, потому что великий художник сумел показать нам характер и жизнь, тяжелую и бедную радостями, во всей ее суровой достоверности. «Так как мощно выраженный характер несет прекрасное в искусстве, то часто наиболее безобразное в жизни — наиболее прекрасное в искусстве»<sup>1</sup>. О. Роден, может быть, и преувеличивал, но он глубоко понял суть художественного мастерства, которое подобно волшебной палочке превращает безобразное в совершенные образы искусства. И этим своим изумительным свойством — все делать совершенным — искусство противостоит религии, которая считает прекрасным только идеальное божественное начало, превращая человека в «червя земного». Вот почему религиозное сознание неспособно осветить светом подлинно прекрасного темные углы жизни так, как это делает искусство.

*Трагическое.* Эстетическое чувство включает в себя переживания, связанные и с таким явлением действительности, как трагическое.

Радостное отношение к миру, наслаждение жизнью вместе с тем предполагает и объективно верное отражение явлений действительности, противостоящих им. На протяжении столетий темой искусства было не только прекрасное, не только радость, но и смерть, трагические и ужасные события в человеческой жизни. Эстетическое осмысление смерти и трагедии, эстетическое переживание этих событий коренным образом отличается от мистически-религиозного отношения к ним, для которого характерно чувство страха перед смертью. Именно этот страх заставляет верующего человека искать сверхъестественный выход — верить в личное бессмертие, ибо смерть представляется ему чем-то неестественным, ненужным, абсурдным. Однако «религиозный догмат о бессмертной душе, — как верно подчеркивает И. Д. Панцхава, — фактически не дает никакого

---

<sup>1</sup> П. Гзель, О. Роден об искусстве, стр. 37.

ответа ни на вопрос о том, что такое жизнь, ни на вопрос о том, что такое смерть»<sup>1</sup>. Мистические поиски личного бессмертия отделяли человека от природы, порождали в истории человечества массу трагических заблуждений, когда люди добровольно уходили из земной жизни ради приобретения призрачного блаженства на том свете.

Для эстетического понимания трагического характерно глубокое, подчас интуитивно-поэтическое раскрытие единства человека и природы, их близости и родства. Подчас смерть здесь рассматривается не как конец бытия, а как слияние с миром вечной природы, как возвращение к истокам жизни. Поэтому расставание с жизнью, сколь оно ни ужасно и трагично, все же не есть превращение в ничто, это слияние с бытием земли и вселенной.

Прекрасна подлунная, и недра в горах,  
И почвы земной изобилье.  
Прекрасна земля — я падаю в прах  
Перед земною пылью.  
Прекрасен материи тайный состав  
И участь земного тлена,  
Распавшись на части и тайною став,  
Смешаться со всею вселенной.  
Я счастлив и рад, что от жизни былой  
Останется главная истина в силе.  
Я вечностью стану, я стану землей,  
Земной драгоценною пылью<sup>2</sup> —

пишет великий индийский поэт Рабиндранат Тагор.

В искусстве никто не требует для себя бессмертия, вечной жизни, все стремятся эстетически осмыслить вечный круговорот природы. Чувства, рожденные таким отношением к смерти, далеки от пессимизма и уныния, и именно поэтому отсутствие личного бессмертия отнюдь не умаляет прелести жизни а, пожалуй, усиливает ее. Об этом очень хорошо сказал современный прогрессивный американский мыслитель К. Ламонт: «Самое лучшее — не только не верить в бессмертие, но и верить в смертность. Это означает положительную веру в то, что смерть есть конец, но также веру в ценность человеческой жизни на этой земле и в высокие внутренние достоинства эстетических и других достижений людей в течение их жизни»<sup>3</sup>. Да, бес-

<sup>1</sup> И. Д. Панцхава, Смертность и бессмертие человека. — «Философские науки», 1963, № 3, стр. 46.

<sup>2</sup> Р. Тагор, Лирика, М., Гослитиздат, 1961, стр. 183, 184.

<sup>3</sup> К. Ламонт, Иллюзия бессмертия, М., Изд-во иностранной литературы, 1961, стр. 267.

смертие — иллюзия, и она нужна живым, ибо в ней как бы воплощается социальный смысл деятельности предшествующих поколений. Нет ничего бессмертного, ибо жизнь (биологическая и социальная) — явление историческое, развивающееся во времени, имеющее начало и конец.

«Материя,— говорил Энгельс,— ...с той же самой железной необходимостью, с какой она когда-нибудь истребит на Земле свой высший цвет — мыслящий дух, она должна будет его снова породить где-нибудь в другом месте и в другое время»<sup>1</sup>. Признание бессмертия как чего-то реального и вечного, при всей внешне заманчивой социальной прогрессивности, на самом деле является пропагандой мистически-религиозной идеи наизнанку. Поэтому едва ли прав Ю. Боров, утверждающий, что «за жизнью следует не смерть, как это кажется всякому эгоистически живущему человеку... не новая загробная жизнь, как это кажется религиозному сознанию, а истинное, земное и реальное бессмертие»<sup>2</sup>. Что значит «истинное, земное и реальное бессмертие»? Память в сердцах последующих поколений и принятие ими идеи умерших? Если это так, то понятие бессмертия очень важно как поэтическая метафора, как оценка действий того или иного человека, но оно не отражает действительной диалектики жизни, оно мистифицирует эту диалектику. С уверенностью можно сказать, что ни греческие воины, погибшие при Фермопилах, ни крепостные крестьяне — участники Отечественной войны 1812 года, ни рабочие и солдаты, штурмовавшие Зимний дворец в октябре 1917 года, ни Николай Островский, ни Зоя Космодемьянская, ни Юлиус Фучик, ни Муса Джалиль не мечтали о таком «истинном, земном и реальном бессмертии». Они совершили героические поступки, то есть социально значимые действия, и в этом их величие и значение для общества, для людей. Бессмертие не равно вечности, поэтому оно приемлемо лишь как социально-историческая оценка поступков и действий людей или исторических событий.

Однако эмоциональное переживание смерти или трагического события, будь оно даже эстетическим, все-таки неизбежно связано с чувством ужасного и душевным потрясением. Но по своему содержанию эстетическое пережива-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 363.

<sup>2</sup> Ю. Боров, О трагическом, М., «Советский писатель», 1961, стр. 30.



ние ужасного или потрясения качественно отличается от религиозных переживаний, связанных с мыслью о смерти.

Специфику эстетического переживания трагического и ужасного раскрыл Аристотель, считавший, что подобное переживание должно очищать чувства человека, делать его более мужественным и сильным, должно пробуждать в нем волю и энергию. Страдания и потрясения, испытываемые человеком при восприятии трагических событий жизни, отраженных в искусстве, становятся эстетическими лишь в том случае, когда они не подавляют волю человека, когда, несмотря на чувство глубокой скорби, человек все же преодолевает их и становится еще более сильным. Действительно, слушая Шестую симфонию П. И. Чайковского и проникаясь скорбным чувством неизбежности смерти, тема которой наиболее глубоко и выразительно звучит в финале, мы отнюдь не превращаемся в безвольных людей, беспрекословно подчиняющихся судьбе. Нет, музыка великого композитора, проведя нас по дорогам жизни, на которых разбросаны не только розы, но и тернии, вызывает новый прилив энергии, пробуждает чувство радости бытия.

Известно, что Ференц Лист написал свои знаменитые «Прелюды» под впечатлением мистически-религиозного стихотворения Малларме, в котором тот в поэтической форме проводит религиозную идею о том, что земная жизнь человека — это прелюд, вступление к жизни вечной. Но могучая оптимистическая сила искусства эту бледную и мертвую идею превратила в гимн жизни, в вихрь могучих страстей земного человека. Так бывает со всем, к чему прикоснется волшебная палочка искусства; все наполняется жизнью, все становится сильным и прекрасным. И даже тогда, когда большое искусство берется за тему трагической гибели, оно решает ее в пользу жизни. «Реквием» Верди и «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского — вещи, принадлежащие к разным эпохам, но и «Реквием» и «Оптимистическая трагедия» — произведения большого искусства, они пробуждают в человеке волю к борьбе.

Религия же всегда стремилась убить в человеке способность преодолеть трагедию, она всегда вызывала в нем животный страх перед смертью. Вот что утверждает, например, один из современных проповедников православной церкви: «Что может быть для человека страшнее смерти? Она уравнивает всех... Поэтому такой горечью проникнуто было мировоззрение древности, которая воспринимала жизнь как трагедию. Поэтому Екклесиаст с такой силой

провозглашал ничтожество и суетность всего земного»<sup>1</sup>. Действительно, религиозное сознание от века воспринимает жизнь как трагедию, как нечто, приносящее только страдания, печали и земные тернии. Для религиозного сознания вообще характерна мистическая эстетизация трагического, ведь центральным образом всех мировых религий является страдающее, трагически погибающее и воскресающее сверхъестественное существо. У древних греков это умирающий и воскресающий бог Дионис, у христиан — Христос, у буддистов — Будда, претерпевающий страдания в земной жизни.

Так или иначе, но любая религия стремится сделать центральной, главной в мироощущении верующего человека мысль о трагичности, безысходности человеческого бытия. Для эмоционально-эстетического усиления этого мироощущения религии обращаются к искусству, создавая конкретно-чувственные образы человеческого страдания. Так, сцены несения креста на Голгофу Христом, его распятия и предсмертных мучений являются наиболее эмоционально впечаталяющими в Евангелиях. А страшнее и ужаснее буддистского ада невозможно придумать. Многие буддистские храмы украшают изображения мучений грешника в аду. Здесь и выворачивание ног и рук, и накручивание внутренностей на вертел, и подвешивание вниз головой, и рассечение и уродование тела мечами и саблями. И все это для того, чтобы возбудить в человеке трагическое отношение к жизни, усилить в нем чувство страха и беспомощности, неверия в возможность радостной и красивой земной жизни, в возможность оптимистического отношения к ней.

Искусство же никогда не было связано с идеей вечно-го мистического бессмертия, оно всегда умело в художественно-образной форме раскрыть диалектику трагического и возвышенного, жизни и смерти, их извечную связь и взаимопроникновение. Оптимизм эстетического восприятия трагических коллизий связан с тем, что искусство приближает человека к пониманию социальной природы трагедии, к пониманию того, что трагическое событие или коллизия не есть случайность или проявление непреодолимого сверхъестественного рока, что они являются отражением закономерных противоречий классовой борьбы, антагонизма,

---

<sup>1</sup> «Журнал Московской патриархии», 1961, № 4, стр. 47.

в котором с исторически обусловленной неизбежностью побеждают силы прогресса. Эту классовую природу трагических коллизий К. Маркс и Ф. Энгельс блестяще раскрыли в письмах к Лассалю.

Религия же всегда толкала человека на путь неверия в возможность преодоления трагических коллизий на земле, утверждая, что подлинное разрешение всех страданий и скорбей возможно только на том свете, в загробной райской жизни. Однако это делалось очень умело, на концепцию безысходной трагедии набрасывался флер своеобразного «религиозного оптимизма». Распятый, страдающий и умирающий Христос все же воскресает и тем самым как бы утверждает победу правого дела. Но Христос, воскреснув, не остается на земле, а улетает в небеса, унося с собой надежду на разрешение земной трагедии. Будда, в свою очередь, претерпевает различные метаморфозы, прежде чем достигает идеального состояния — «нирваны» и становится собственно Буддой. Этот путь к совершенству открыт для каждого смертного, каждый может через страдания стать бодисатвой и даже Буддой. Так возникала иллюзия разрешения трагедии, иллюзорный оптимизм, который не давал возможности обнаружить подлинные причины социальных трагедий и найти пути их уничтожения.

**Комическое.** Категория комического всегда вызывала у религии отрицательное отношение. И это естественно, ибо комическое, особенно в сатире, всегда есть отрицание всего, что при полной пустоте претендует на значимость.

Религия покоится на догматическом, беспрекословном восприятии «истин» веры и потому исключает всякое критическое к ним отношение. Комическое же не может существовать, не будучи художественно-образной формой критики всего рутинного, всего догматического. Именно поэтому религия старается изъять его из сферы эмоционально-эстетической жизни верующего. Теоретически необходимость подобного изъятия комического из духовной жизни верующего человека предельно откровенно обосновал анонимный автор XVII века, защитник православной веры: «Смех не созидает, не хранит, но погубляет и созидание разрушает; смех духа святого печалит, не пользует и тело растлевают; смех добродетели прогонит, потому что не помнит о смерти и вечных муках. Отыми, господи, от меня смех и даруй плач и рыдание»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: П. М и л ю к о в, Очерки по истории русской культуры, ч. II, Спб., 1902, стр. 186, 187.

В этом утверждении очень убедительно раскрывается отношение религии и церкви к комическому, а также природа религиозного настроения, для которого «плач и рыдание» являются главным, определяющим моментом. Здесь, как мы видим, подчеркивается, что комическое — антипод священного, божественного, носитель «бесовского» начала. Однако все это вовсе не значит, что религия и церковь не признают возможности радости и веселья. Но эти радость и веселье должны носить некритический характер, должны утверждать принципы религиозной веры, как, например, в православной церкви на пасху, когда празднуется мифическое событие — воскресение из мертвых Христа.

Комическое призвано разоблачать все уродливое в жизни человека, духовно уничтожать все, мешающее человеку жить, все то, что исторически изжило себя. Комический смех — это смех созидания и оптимизма, непримиримой борьбы против рутины и застоя. Религиозные же веселье и радость — эмоциональные формы всепрощения, примирения человека с социально уродливым. Следует отметить, что и в объяснении природы комического религиозное истолкование основательно приближается к философским позициям идеалистической эстетики, которая с древнейших времен, так же как и религия, предает анафеме категорию комического, считая комедию низким жанром. Платон, например, относит комедию к искусству, которое может быть разрешено для созерцания только иностранцам и рабам, так как благороднорожденный афинянин или свободный гражданин не должны опускаться до зрелища столь низменного искусства. Особенно основательно эта идея проводится Платоном в «Законах». И даже Аристотель, несмотря на свой демократизм, все же отрицательно относится к комическому, считая его нарушением меры, столь же неприемлемым, как ругательство или вульгарное выражение. Гегель прямо заявляет: «Комическое больше проявляется среди низших слоев современного общества... среди людей, которые раз и навсегда таковы, каковы они есть, и не могут и не хотят быть другими, неспособными ни к какому подлинному пафосу»<sup>1</sup>.

Категория комического, таким образом, не является исключением из общего правила. И здесь духовное родство теоретической, утонченной поповщины — философского

---

<sup>1</sup> Гегель, Сочинения, т. XIV, стр. 384.

идеализма и откровенно религиозной идеологии — выявляется четко и определенно. И это закономерно, ибо идеализм не менее, чем религия, понимал социально-прогрессивный смысл комического, органически чуждый его философской и социальной основе.

Будучи узловыми пунктами познания человеком мира, категории неизбежно приобретают характер предельной логической обобщенности, впитывая в себя самые существенные признаки познаваемого объекта. Для раскрытия природы категорий необходим абстрактный анализ на уровне строгого умозаключения.

Вот почему, стремясь обосновать свое толкование эстетических категорий, религия обращается к стройной системе философского идеализма.

# ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ

Каина дети! На небо  
взберитесь!  
Сбросьте неправого  
Бога на землю!

*Ш. Бодлер*

В предшествующий главе эстетическое и религиозное сознание рассматривалось в их взаимосвязях, охватывающих не столько сферу искусства, сколько сферу эмоций, представлений, идеалов, мировоззрения, эстетических категорий.

Искусство занимает особое место в сфере эстетического сознания, как бы концентрируя в себе результаты эстетического отражения мира. Искусство и религия существуют в сложных, противоречивых отношениях. Особенно ярко эти противоречия обнаруживаются при анализе специфики различных видов искусства, при рассмотрении эстетической сущности и атеистической природы конкретных сторон жизни искусства. Различные виды искусства по-разному обнаруживают свое отношение к религии, но именно это многообразие со всей очевидностью и конкретной убедительностью доказывает общую закономерность — непримиримость искусства и религии.

Особенно сильно эта непримиримость обнаруживается тогда, когда религия сталкивается со специфическими, образно проявляющимися познавательными, духовными и идеологическими функциями различных видов искусства. Здесь она наталкивается на непреодолимый для нее барьер — социально прогрессивную тенденцию развития различных видов искусства, закономернодвигающегося по восходящей линии. Анализ атеистической сущности искусства в его видовом существовании и развитии наиболее убедительно раскрывает динамически напряженный процесс борьбы художественной правды с религиозными иллюзиями.

Вместе с тем в реальной истории человеческой культуры эта тенденция органической несовместимости искусства и религии не существует столь явно и открыто. Многие произведения искусства прошлого служили и служат религии и церкви, являясь предметом культового поклонения. «Сиксинская мадонна» Рафаэля, иконы Андрея Рублева или скульптурные изображения Будды являются не только произведениями искусства, но и предметами

религиозного обряда. Но, несмотря на свое культовое назначение, они несут в себе нечто большее, они по-своему отражают существенные стороны исторически-конкретного бытия того или иного народа, той или иной страны и ее культуры.

Искусство не может однозначно решать вопрос о служении тем или иным социальным силам или идеям, оно отражает мир совокупно, во всей его многогранности. Поэтому едва ли прав Т. Манро, утверждающий, что в древних восточных государствах «искусство играло важную роль, во-первых, внушая народу привычку к трепету, во-вторых, создавая богов для поклонения, молитвы и ритуала»<sup>1</sup>. Подлинное искусство не может выполнять столь однозначные функции, это органически противоречит его социальной и гносеологической природе. Так, например, обряды древнегреческих и древнеримских религий давно умерли, а с ними умерло и обрядовое культовое значение древней скульптуры. Но она продолжает жить как произведение искусства, продолжает жить и давать людям высокое эстетическое наслаждение. На это обстоятельство верно указывает Д. М. Угринович: «Многие изображения и скульптуры прошлых исторических эпох мы рассматриваем сейчас лишь с точки зрения их эстетической ценности. Скульптуры Зевса, Афины Паллады ныне вызывают у нас главным образом эстетические эмоции. Но было время, когда... они составляли элемент религии (что, конечно, не лишало их определенных эстетических качеств), ныне же они выступают только как произведения искусства»<sup>2</sup>.

Подлинно художественными произведениями являются те произведения прошлого, которые не утратили своего эстетического значения, несмотря на то, что социальная, классовая основа и духовная атмосфера, породившая их, умерла. Это связано со специфическими коммуникативными функциями искусства. Искусство в любом случае должно давать определенную сумму информации о реальных ценностях человеческого бытия. В этом потоке информации могут присутствовать и заведомо иллюзорные сведения, возникшие в результате влияния, которое оказывают на искусство ложные идеи (в частности, религи-

---

<sup>1</sup> Т. Munro, *Oriental aesthetics*, Cleveland—Ohio, 1965, p. 107.

<sup>2</sup> Д. М. Угринович, *Искусство и религия*, М., Политиздат, 1963, стр. 24.

озные), что придает художественному образу характер не совсем адекватного отражения. Но в художественном образе не может не быть значительной доли реального содержания, иначе он перестает быть художественным, перестает быть произведением искусства.

Произведение искусства, когда бы оно ни было создано, постоянно должно давать человеку в эмоциональной форме сумму знаний о мире и о нем самом, постоянно возвращать его к реальному миру, делать его способным более глубоко понимать и ощущать этот мир. Вот почему «Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Троица» Рублева, «Будда» древнеиндийской школы Матхура являются великими произведениями искусства, несмотря на то, что вместе с тем они — предметы культового поклонения. Те же религиозные художественные произведения, которые неспособны устанавливать подобные связи между человеком и действительностью, оставаясь только культовыми предметами, умирают вместе со своим временем, так как их информация иллюзорна, поверхностна, исторически проходяща.

Многие произведения искусства, таким образом, подчас бывают весьма сложными и противоречивыми феноменами, противостоят религии не столько внешне, сколько внутренне, неся в себе нечто несовместимое с их внешне религиозным назначением.

## СВЕТСКОЕ И ЦЕРКОВНОЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Изобразительные искусства — одни из наиболее древних по своему происхождению. Возникнув на заре первобытного общества, они длительное время в наивно реалистических формах отражали жизнь первобытного коллектива и природы. Животные, человеческая рука и сам человек — вот те объективные явления действительности, которые становились предметом первобытной живописи и скульптуры. Влияние религиозного сознания на живопись и скульптуру первобытного общества безусловно было, но оно в значительной мере сдерживалось теми специфическими чертами, которыми обладает изобразительное искусство как вид эстетического отражения человеком мира.



Это, во-первых, материальность, или, как говорит Гегель, «телесность» живописи и в особенности скульптуры. Живописный и скульптурный образ немислим вне материального, в буквальном смысле этого слова, воплощения. Для того чтобы появилось живописное изображение, нужна материальная плоскость (стена пещеры или здания, холст или графельная доска, лист бумаги), а также те материальные средства, которые позволяют появиться изображению на плоскости (краски, уголь, кисти, карандаш). Еще более зрима материальная основа скульптуры, которая, в отличие от живописи, создает не иллюзорные, а вполне реальные, материально ощутимые объемы воспроизводимого объекта.

Все это, безусловно, делает живопись и скульптуру такими видами искусства, в которых мистически-религиозная идея с трудом находит возможность своей реализации. О чуждости изобразительных искусств (особенно скульптуры) религиозно окрашенному идеальному началу говорил Гегель. Высоко ценя античную греческую скульптуру, он все же указывал на то, что абсолютная идея не может в полной мере воплотиться в этом виде искусства, ибо его сковывает «телесность». Материальность живописи также ставит границы для проникновения этой идеи в живописный образ, но они менее основательны, так как живопись все же дает лишь иллюзию объемности и пространства. Живопись и скульптура, таким образом, не могут принять религиозного объяснения мира, не насилуя своей природы и даже в определенных случаях не уничтожая себя как искусство.

Во-вторых, живопись и скульптура имеют своим основным предметом в первую очередь реально существующих человека и природу. Всю гамму человеческих переживаний, все сложности мира они должны раскрыть через его внешние проявления: красота пейзажа или животного в живописи или скульптуре должна быть красотой природных, телесных форм, а не мистически понятой духовной красотой природы. Только при этом условии живопись и скульптура могут существовать как виды искусства. Можно не знать, например, религиозного значения трех скульптурных изображений человека, находящихся в буддистской пагоде Тай-Фуа (провинция Шань-Тай, Северный Вьетнам), но достаточно лишь внимательно взглянуть на эти скульптурные изображения, чтобы понять социальную и эстетическую ценность этих скульптур. Они изображают:

1) сидящего скрестив ноги предельно полного человека с огромным животом, закрытыми глазами и блаженной улыбкой на лице, 2) сидящего за ним, но чуть выше предельно изможденного человека с аскетическим лицом святого. В руках он держит маленькое зернышко риса, 3) стоящего сзади них стройного юношу с гармонически развитым телом, обнаженным торсом и прекрасным, одухотворенным лицом.

Религиозный смысл этих скульптур таков: жил человек, как многие, погряз в чревоугодии и забыл о душе. Но вот он увидел, что многие голодают, и не захотел жить лучше их; он стал святым отшельником, съездавшим в день одно маленькое зернышко риса. За это он был превращен в бодисатву — идеальное существо, приближающееся по своим достоинствам к Будде (он изображен в виде совершенного юноши). А возможно, это — своеобразная интерпретация метаморфоз самого Будды. Во всяком случае, буддисты долго поклонялись этим трем образам. Но, даже не зная религиозного смысла, зритель глубоко чувствует социальный смысл этих скульптур, заложенный в их образно-художественном решении. Перед ним как бы раскрывается во всей конкретно-чувственной достоверности картина социальной жизни феодального общества буддистского Востока с демагогией, бездельем и чревоугодием феодальной и церковной знати, с трагической судьбой народа, с его непосильным трудом и религиозными заблуждениями, с его мечтами о недостижимом идеале совершенного человека и общества, воплощенном в образе физически прекрасного и справедливого бодисатвы. Социальные условия, породившие эти буддистские скульптуры, давно ушли в прошлое, а искусство осталось: религиозно-обрядовый смысл скульптур давно исчез, а социально-художественное содержание обнажилось и стало еще более убедительным и художественно достоверным. Все это произошло потому, что подлинные произведения скульптурного искусства немыслимы вне телесности его образов, вне обращения к жизни человека.

То же самое следует сказать и о живописи, которая долгое время существовала только как искусство, религиозное по сюжетам и темам и конструктивно связанное с церковным храмом (иконы, фрески, мозаика, витражи и т. д.). Но и здесь нельзя однозначно решать вопрос об эстетических достоинствах этого вида искусства, и здесь следует отделять функциональное назначение иконы или

фрески (например, быть объектом, органически включаемым в церковную литургию) от их действительных художественных качеств.

Эстетические достоинства византийской или русской иконы определяются не ее функциональным назначением, а тем, какие новые стороны жизни, духовного мира открыла она человеку. Когда смотришь на «Троицу» Рублева или «Владимирскую богоматерь», когдаходишь в Музей византийского искусства в Афинах или осматриваешь мозаику в византийском храме в Дафнии или фрески Мистры, тобой овладевает чувство глубокого эстетического переживания. Это искусство обращается главным образом к внутреннему миру человека, к диалектике его души, оно сделало своим предметом сложные психологические переживания — чувство скорби, сострадания, участия, умиления материнской любви, умиротворения. Как же удалось ему проникнуть в глубины человеческой души? Это, безусловно, связано с тем, что оно обращалось к совершенно новым выразительным и изобразительным средствам. Это искусство поражает богатством цветовых решений, естественно сочетающихся с композиционным построением и архитектурикой образов.

И все же официальное церковное искусство часто анемично, лишено той естественной основы, на которой развивались светские живопись и скульптура с их специфически образным, художественным отражением мира. Это связано с тем, что часто в церковном искусстве его функциональное назначение подавляло его эстетические цели. Это хорошо подметил Иполлит Тэн — один из крупнейших буржуазных исследователей искусства. Он писал: «В средние века чрезмерное развитие духовного начала в человеке... презрение к телу проводит крайне возбужденное воображение и болезненную чувствительность к видениям и неземному обожанию... Вследствие этого фигуры людей в живописи и скульптуре безобразны или лишены красоты, часто несоразмерны и безжизненны, почти всегда худы, обессилены, измождены и поглощены помыслами, отвращающими их взоры от настоящей жизни»<sup>1</sup>. Так, образы Ван Эйка, особенно Адама и Евы из алтаря кафедрального собора в Генте, продолжает И. Тэн, обращаются к верующим, чтобы запечатлеть «в их душе облик горнего мира или

---

<sup>1</sup> И. Тэн, *Философия искусства*. М., Огиз, 1933, стр. 241.

пробудить в их сердце благоговение, чтобы показать им невозмутимую безмятежность прославленных святых и трогательное смирение их бранных душ»<sup>1</sup>.

И действительно, если мы взглянем на образцы официального церковного средневекового искусства, то увидим, что человек в нем предстает перед нами, как правило, в образах, далеких от его реальной сущности. Вот скульптура «Ева» (около 1240 г., собор в Бамберге). Наша «прародительница» представлена средневековым скульптором в очень неприглядном виде. Это инфантильное, вялое, болезненное существо. Она не в силах нести свое хилое тело, стан ее бессильно надломлен, вот-вот она потеряет сознание от чувства греховности поступка, который совершила по наущению дьявола.

Абсолютизация духовного начала, тем более в его религиозно-мистическом истолковании, с неизбежностью приводила к разрушению художественной образности. На смену динамическим образам классической античной скульптуры приходит бесчисленное множество как бы навеки застывших святых, пап, королей, феодальной знати, священнослужителей. Решающим принципом скульптурного решения становится символ, предельно аллегорический и туманный<sup>2</sup>.

Таким образом, художественные достоинства произведений церковного искусства в конечном счете определяются тем, насколько им удастся уйти от однозначного отношения к миру (быть предметом религиозной литургии), воплотить в себе не только религиозные идеи, но охватить жизнь сполна, в многогранном ее существовании. Если же этого не происходит, то возникают определенные, художественно оформленные предметы религиозного культа, далекие по своей сути от эстетических целей искусства.

Именно поэтому широкий процесс возрождения подлинных целей искусства связан с эпохой европейского Ренессанса. Она возвращает скульптуре и живописи их прежнюю силу. Изумительные творения Донателло, Микеланджело, Челлини не только возрождают античные принципы, но и вносят в скульптуру много нового. Углубляется психологическая выразительность образов, которая осуществляется через пластическую динамику тела, глубокую духов-

---

<sup>1</sup> И. Тэн. *Философия искусства*, стр. 165, 166.

<sup>2</sup> См.: Н. Кожин, *Очерки искусства западного средневековья*, М., изд. МГУ, 1944, стр. 139—164.

ную характеристику героев; расширяется тематика, становящаяся социально все более значительной и конкретной. Живопись в эпоху Возрождения совершает качественный скачок; в ней утверждаются цветное и колористическое богатство, перспектива, реалистически глубокий рисунок, иллюзия объемности, а главное, в живопись приходит новый герой — совершенный человек свободного мира, приходят большие социальные темы. И хотя и скульптура и живопись еще не могли выйти за рамки религиозных сюжетов, но они наполняли их земным содержанием. Афористично, предельно кратко и вместе с тем точно сказал об этом реформатор католицизма Савонарола, пытавшийся вернуть ему демократизм раннего христианства. Обращаясь к художникам Возрождения, он говорил: «Вы наряжаете богородицу как важных куртизанок и придаете ей черты ваших возлюбленных»<sup>1</sup>.

Изобразительные искусства стали освобождаться от удушливой атмосферы религиозной мистики, свежий ветер нарастающих классовых битв ворвался в произведения художников и скульпторов, ломая религиозные каноны и феодальные предрассудки. В XVII—XIX веках эти искусства почти полностью освобождаются из-под влияния не только религиозной идеологии, но и религиозной сюжетности. И даже тогда, когда художники нового времени обращаются к религиозным темам, они часто делают это не ради подобных тем, а для того, чтобы наполнить их реальными идеями своего времени. Так, например, тесно связаны с реальной жизнью русского народа такие «религиозные» на первый взгляд картины, как «Явление Христа народу» А. Иванова или «Христос в пустыне» И. Крамского.

Огромное полотно А. Иванова «Явление Христа народу» отражает раздумья художника о судьбах народа и путях его освобождения. В своих записях о замысле картины художник писал: «Нужно представить в моей картине лица разных сословий, разных скорбящих и безутешных вследствие разврата и угнетения от... светских правительственных лиц, вследствие подлостей, какие делали сами цари иудейские, подласкиваясь к римлянам»<sup>2</sup>. Так А. Иванов через религиозный сюжет пытался поднять вопрос о

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: И. И. Иоффе, Синтетическая история искусств, Ленгиз — Огиз, 1933, стр. 109.

<sup>2</sup> Журн. «Искусство», 1952, № 2, стр. 78.

судьбах угнетенного народа, но, естественно, еще не мог встать на революционно-демократические позиции.

Еще более близка к идейной жизни передовой русской интеллигенции конца XIX века картина И. Н. Крамского «Христос в пустыне», впервые выставленная в 1872 году. Сложность темы картины Крамского вызвала вокруг нее споры. В 1878 году несколько посетителей через В. М. Гаршина спрашивали художника о том, кого он изобразил в картине. В письме к В. М. Гаршину от 16 февраля 1878 года Крамской подробно говорит о том, что побудило его к созданию этой картины. «Под влиянием ряда впечатлений у меня осело очень тяжелое ощущение от жизни,— пишет Крамской.— Расширяя... мысль, охватывая человечество вообще, я по собственному опыту, по моему маленькому оригиналу, и только по нему одному, могу догадываться о той страшной драме, какая разыгрывалась во время исторических кризисов»<sup>1</sup>. И, заканчивая письмо, Крамской пишет: «Итак, это не Христос. То есть я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей»<sup>2</sup>.

Христос Крамского — не евангельский мученик, а человек сильной воли, размышляющий о том, как выйти из пустыни, как найти путь к народному счастью. «Христос в пустыне» — это раздумья русского передового общества о путях народного освобождения и вместе с тем — «выражение личных мыслей» художника-демократа.

Замысел Крамского раскрывается не только в идейном или композиционном решении. Главное в картине — сам Христос. Голова его, несколько склоненная, словно говорит о духовном кризисе, о смятенном духе. Но взгляните в глаза этого человека, и вы увидите, что он полон решимости бороться, его аскетически худое лицо полно непоколебимой веры в правоту того дела, которому он отдает все свои силы. Да, это лицо не мученика и не созерцателя, это лицо борца. Крамскому, пожалуй, как никому из русских художников, писавших на библейские темы, удалось приблизить образ Христа к земной жизни.

Действительно, ведь, например, образ Христа у А. Иванова, собственно, лишь образ-символ. Находящийся на втором плане картины, он не раскрыт как человек, это мессия, это богочеловек. Для А. Иванова важно показать

---

<sup>1</sup> И. Н. Крамской, Письма, т. II, Л., Огиз — Изогиз, 1937, стр. 140, 142.

<sup>2</sup> Там же, стр. 142

психологическую и социальную реакцию народа на появление Христа. Совсем по иному пути пошел Крамской, стремившийся в образе Христа, в его индивидуально неповторимой портретной характеристике передать трагизм человека, находящегося в социальной и духовной пустыне.

Глубина произведения Крамского особенно ярко видна при сравнении с картиной В. Поленова «Христос и грешница (Кто без греха?)», в которой он также стремился создать образ Христа-человека. В. Поленов считал (видимо, не без влияния Ренана), что Христос должен быть изображен как земной человек, как носитель нового учения. Осмысливая свое понимание Христа, Поленов позже писал: «В первых повествованиях о Христе личность его является чисто человеческой со всеми человеческими чертами и несравненно более для меня привлекательной, трогательной и величественной, чем тот придуманный после его смерти отвлеченный, почти мифический образ, который передали нам писатели и художники позднейших времен. В евангельских сказаниях Христос есть настоящий живой человек... поэтому дело в том, чтобы в искусстве дать этот живой образ, каким он был в действительности... Я несказанно люблю... необычайную человечность, которой насквозь проникнуто все учение Христа. И что же? Из этого высочайшего учения любви люди создали узкое и жестокое притворное изуверство, называют это религией Христа и под окраской в лице православия и католицизма творят самые возмутительные дела. Люди, называющие себя христианами, убивают, вешают, насилуют, лгут, развратничают и грабят, а прикрываются самым нравственным, любвеобильным, самым чистым учением»<sup>1</sup>.

Эта иллюзия совершенства раннего христианства и толкнула Поленова на создание своей большой картины «Христос и грешница». Известный евангельский сюжет уловления Христа книжниками и фарисеями он стремился использовать для того, чтобы показать моральное превосходство Христа над лицемерием и жестокостью догматических хранителей ветхозаветных заповедей Моисея, которые были уверены в том, что погубят Христа. Христос Поленова — земной, мудрый человек. Но он не борец, а созерцатель, носитель абстрактного всечеловеческого гуманизма, гуманизма всепрощения. В соответствии с этим

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Т. В. Юрова, Василий Дмитриевич Поленов, М., «Искусство», 1961, стр. 93, 94.

идейным замыслом решен и образ Христа. Лицо его полно покоя и грусти и даже какой-то обреченности, предчувствия мученического восхождения на Голгофу и распятия. Фигура Христа у Polenova выражает не его внутреннюю решимость и напряженность, как у Крамского, а, скорее, грусть и страдание от жестокости и злобы разъяренной толпы. Если Христос Крамского сильно и энергично сжимает руки и этот жест еще раз подчеркивает его решимость, то руки Христа Polenova спокойно, если не безвольно, лежат на коленях.

Polenov проделал огромный труд для того, чтобы воспроизвести исторически достоверно костюмы того времени, архитектурный ансамбль иерусалимского храма, религиозный быт Древней Иудеи. И все же при всей исторической достоверности изображаемого образ Христа у Polenova остается образом абстрактно гуманистического содержания, в то время как Христос Крамского — это борец, решительный и непреклонный. Образ, близкий революционно-демократическим идеям русского общества конца XIX века.

Для Крамского несущественно, был ли Христос реальной личностью, для него важен этот образ как средство для выражения трагических ситуаций в общественной жизни. Именно поэтому он подчеркивает, что это не Христос, что этот образ — выражение его мыслей, мыслей художника-демократа. Абстрактный же гуманизм Polenova, его стремление возродить этическую концепцию раннего христианства лишены реальной почвы, что делает его произведение менее убедительным и социально значимым в жизни русского общества конца XIX века.

Развитие реалистических принципов в изобразительных искусствах приводило к умиранию в них религиозных идей, тематики и сюжетов или же к глубоко философскому, социально заостренному современному толкованию мифологических и религиозных сюжетов.

Таким образом, всякое произведение искусства, независимо от того, является ли оно религиозным или предельно светским, эстетически значимо только в том случае, если оно не является простой иллюстрацией к религиозной или какой-либо иной социальной идее. Если произведение несет в себе свет реальных человеческих страстей, если оно духовно многозначно и вступает в многосторонние социально-психологические связи со средой и субъектом, то оно является подлинным произведением искусства.



## ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТЬ И ЦЕРКОВНАЯ РОСКОШЬ

Существенной чертой декоративно-прикладного искусства, определяющей его специфические особенности как вида искусства, является то, что в нем неразрывно слиты две функции — материальная, утилитарно-практическая, и художественно-эстетическая. Уже на заре человеческой культуры украшение орудий труда или охоты было связано не только с эстетической целью, но и с практической целесообразностью. Нож с нарезной рукояткой удобнее держать — не скользит рука, зеркально симметричная дуга лука — не просто выражение эстетической сущности геометрической кривой, а наиболее целесообразная конструкция орудия охоты.

Предметы декоративно-прикладного народного искусства развивались в соответствии с постоянным учетом не только художественной, но главным образом практической функции создаваемой вещи. И в лучших произведениях профессионального декоративно-прикладного искусства сохраняется это монолитное единство утилитарно-практической и художественно-эстетической функции. Декоративно-прикладное искусство близко к изобразительным искусствам, но все же есть некоторые особенности, отличающие его от живописи и скульптуры. В изобразительных искусствах утилитарно-практическая функция исходного материала (холст, краски, камень и т. д.) исчезает в процессе художественно-образного решения, в предметах же декоративно-прикладного искусства эта функция выявляется именно в процессе создания художественного образа.

Все религии и религиозные организации используют в своих целях декоративно-прикладное искусство, но, обращаясь к нему, они нарушают гармоническое единство утилитарно-практической и художественно-эстетической функции этого вида искусства, преувеличивая его художественно-эстетическую функцию, акцентируя внимание только на ритуальном (религиозно-мистифицированном) назначении предметов этого искусства. Особенно ярко эта тенденция мировых религий проявляется в создании пышной, роскошной ритуальной одежды, практически абсолютно нецелесообразной. Причем чем утилитарно бессмысленнее, чем неудобнее были ритуальные одеяния, чем роскошнее они были декорированы, тем боль-

шую религиозно-эстетическую ценность они приобретали в глазах верующих. Религия, по существу, превратила декоративно-прикладное искусство в декоративное оформление религиозных обрядов и ритуалов, почти изъав из него прикладные функции. Вот почему, например, такие декоративно изощренные стили, как барокко и рококо, воплощались не только в церковной европейской архитектуре, живописи, скульптуре, но и в декоративном искусстве. Доведенные до предела орнаментальность и декоративизм соответствовали идейно-эстетическим установкам и католической и православной церкви, для которой было создано огромное количество икон в золотых и серебряных окладах с драгоценными камнями, инкрустированные кресты, драгоценные оклады Библий и Евангелий, серебряные и золотые купели, раки, кадиланицы, дароносицы и т. д. и т. п.

Не меньшей, если не большей, пышностью декоративно-прикладное искусство отличалось в религиях Востока; многие ритуальные предметы (буддистские священные зонты, монашеские четки, украшения священных барабанов) создавались из самых благородных камней и материалов или драгоценных металлов. Предметы религиозных обрядов являются свидетельством деформации природы декоративно-прикладного искусства, абсолютизации в нем украшательского элемента. Вся эта декоративная роскошь и пышность церковных предметов резко контрастировала с предметами народного быта. И не только потому, что для народного быта в условиях эксплуататорского общества характерны бедность, нищета, но и потому, что в народном творчестве наиболее ярко раскрывались самые существенные черты этого вида искусства. Народные мастера всегда умели выявить утилитарно-практическую значимость создаваемого предмета быта, подчиняя ей свое художественное решение.

## АРХИТЕКТУРНОЕ НОВАТОРСТВО И РЕЛИГИОЗНАЯ ТРАДИЦИОННОСТЬ

Мировые религии уже на заре своего существования осознали идеологическое значение национальной архитектуры. Они сумели эстетическим элементам архитектуры придать мистический религиозный смысл. Так, крытый греческий рынок — базилика — превратился постепенно в византийский храм, силуэт русской деревянной избы по-

служил основой для русской национальной церковной архитектуры, силуэт индонезийской или китайской фанзы стал основным архитектурным мотивом буддистского зодчества.

Церковь всегда стремилась исподволь, незаметно, учитывая сложившиеся тенденции, использовать архитектурные сооружения в своих целях. Так, на заре западного христианства папа Григорий I (конец VI в.) в послании к аббатам Англии писал: «Храмы идолов в этой стране во все не следует разрушать, но ограничиться одним истреблением идолов, пусть окропят такие храмы святой водой, построят алтари и поместят в них мощи... Народ, видя свои храмы не разрушенными, будет охотнее стекаться в места, к которым издавна привык, познавая и поклоняясь притом истинному богу»<sup>1</sup>. Византийское христианство, придя в Грецию с ее античными традициями, постаралось ассимилировать их, соединить классические архитектурные традиции со стилевыми принципами византийской базилики. Примером тому является собор Антанес в Мистре. Для собора Антанес характерно сочетание античных портиков с колоннадой с трехнефным построением основной части церковного ансамбля и купольными покрытиями в чисто византийском стиле. Этот симбиоз античной классики и византийской базилики был явно рассчитан на то, чтобы исподволь привлечь местное население в лоно своей религии.

Или вот другой пример. Буддистская архитектура своеобразно воздействует на религиозные ассоциации верующего буддиста: силуэты буддистских пагод с ритмическими, взлетающими в небо крыльями многоступенчатых крыш как бы выражают стремление верующей души подняться в сферы небесного спокойствия, уйти от обыденной мирской жизни в мир «нирваны». Если европейская пламенеющая готика достигает этого впечатления устремленности к богу с помощью предельно удлиненных стрельчатых башен и порталов католических соборов, то приземистые буддистские храмы достигают того же изумительным рисунком взлетающих, ритмически напряженных крыльев крыш. Это архитектурное различие и идеологическое, мировоззренческое единство стилей буддистской религиозной архитектуры и европейской церковной готики особенно ярко можно

---

<sup>1</sup> «История западноевропейского искусства», Л.—М., «Искусство», 1940, стр. 10.

видеть во Вьетнаме, где рядом с приземистыми буддистскими или конфуцианскими пагодами рвутся в небо стрельчатые башни католических соборов. Католическая церковь использовала во Вьетнаме и принципы буддийской архитектуры. Так, в районе Фат-Зием существует очень интересное архитектурное сооружение — католический собор, стилизованный под буддистскую пагоду. Издали это сооружение воспринимается как ансамбль буддистского храма, но на близком расстоянии вдруг обнаруживается латинский крест, возвышающийся над центральной башней пагоды, затем возникают скульптурные изображения ангелов, поддерживающих этот крест. У самого храма находится распятие, укрепленное на маленькой пагоде. Наконец, в самом храме — характерный для католического собора интерьер: огромные позолоченные резные украшения алтаря, картины из жизни святых, резная из камня кафедра, возвышающаяся над огромным пространством сводчатого зала. Католический собор в Фат-Зием и византийский собор Антанес в Мистре являются убедительным свидетельством мировоззренческого единства всех религий, служащих интересам эксплуататорских классов.

И все же, как бы ни старались религии, они не могут полностью освободиться от влияния народных, национальных стилевых принципов архитектуры. Народное сознание пробивается через все идеологические ухищрения служителей бога. Действительно, кто из нас, проходя мимо храма Василия Блаженного на Красной площади в Москве, не вспомнит великих страниц русской истории, не остановится, взволнованный гармонией и ритмическим сочетанием куполов, рождающих неповторимый силуэт собора, кто из нас не проникнется трогательной нежностью, увидев жемчужину русского зодчества — белокаменную церковь Покрова на Нерли, в ком ее созерцание не пробудит чувства национальной гордости, глубокой любви к родине и народу, создавшему этот памятник. Если мы посмотрим на замечательные образцы зодчества Древней России, то увидим, что это — подлинные памятники народного таланта, в которых с огромной глубиной отражена сила и красота русского народа.

Религии стремились подчинить народное эстетическое сознание, трансформировать закономерно возникшие образные решения в архитектуре в соответствии с религиозными принципами церковного зодчества, однако здоровое народное начало пробивалось через все препоны церковного

стиля. Как церковь ни стремилась догматизировать, навеки закрепить сложившиеся архитектурные каноны, она не могла сдерживать рост новых тенденций в архитектуре, диктовавшихся органически присущей ей функцией удовлетворять не только духовные, но и утилитарные потребности людей, функцией, которая неизбежно должна была учитывать новые технические возможности архитектуры (пластмассы, блочное строительство, создание больших покрытий на основе принципа нагрузки на растяжение и т. д.), учитывать изменяющиеся эстетические вкусы. Поэтому архитектура перерабатывала, а часто и отбрасывала в сторону догматизированные и перенесенные в гражданское строительство стиливые принципы церковной архитектуры. Изменив своим традиционным принципам, церковная архитектура не может уже в полной мере и эстетически определить принципы образного решения в современном архитектурном строительстве. Отказываясь от традиции, церковь не может не терять своих позиций. Поэтому ее приспособление к тому быстрому техническому и эстетическому прогрессу, который происходит в современной архитектуре, есть в какой-то мере акт разрушения собственных незыблемых основ.

## ДУХОВНОСТЬ МУЗЫКИ И РЕЛИГИОЗНЫЙ МИСТИЦИЗМ

Взаимоотношения музыки и религиозного сознания — одна из сложнейших проблем в истории человеческой культуры. По мнению эстетиков-идеалистов, именно в этих отношениях якобы наиболее убедительно подтверждается мысль о том, что без религиозного откровения, без мистического вдохновения не могли возникнуть величайшие творения мировой музыкальной культуры. Эта мысль звучит уже в рассуждениях Платона о роли музыки в идеальном государстве; Платон оставляет в этом государстве только высшие музыкальные творения — гимны в честь богов и военные марши.

И действительно, история музыкальной культуры в классовом обществе в значительной степени связана с созданием музыкальных произведений на религиозные темы и сюжеты. Многие музыкальные формы в значительной степени были связаны с практикой религиозной жизни и

потребностями церкви. Что же так сближает музыку с религиозным сознанием, что делает столь малоощутимым на первый взгляд земное содержание музыкальных образов? Это, безусловно, связано с тем, что музыка является одним из сложнейших видов искусства, проникновение в содержание которого требует от слушателя большой эстетической подготовки и культуры.

В отличие от других искусств музыка не материализуется в виде реальных предметов действительности, ее бытие носит чисто духовный характер, и потому этому духовному содержанию легко придать мистифицированный характер. Музыка в принципе не нуждается в присутствии в ней конкретно-чувственного образа человека. «Неантропоморфность» музыки, ее отвлеченность от обыденных процессов жизни также позволяет религиозному сознанию, всячески стремящемуся оторваться от грешной земли, основательно использовать в своих целях это искусство.

Процесс восприятия музыкального произведения предельно подвижен, он в значительной мере обусловлен индивидуальностью каждого человека, его жизненным опытом. Музыка прикасается к самым скрытым тайникам человеческой души, пробуждает целый поток таких переживаний, чувств, страстей, раздумий, которые могут родиться в духовном мире только этого человека. Это вовсе не означает, что эстетическое восприятие музыкального произведения абсолютно релятивно. Отнюдь нет; содержание музыкального образа объективно, но эта объективность менее очевидна, чем в произведениях живописи, скульптуры, поэзии, литературы, кино. Всеобщее в музыкальном образе раскрывается через индивидуальное, мимолетное, может быть, даже особенное.

Вот эта субъективизированность, индивидуализированность в восприятии объективного содержания музыкального произведения позволяет религии в определенных социальных условиях, абсолютизируя индивидуальное в восприятии музыки, придать ее объективному содержанию мистический смысл.

«Музыка дает человеку молитвенный экстаз, который соединяет его с бесконечностью, с целями природы и неба,— пишет один из авторов болгарского православного журнала «Духовна култура».— Музыка... отделяет человека от земной жизни и поднимает в небесные сферы, к богу. ...Музыка — великий дар, которым бог удостоил чело-

века»<sup>1</sup>. Подобные рассуждения церковников возможны лишь потому, что в музыке очень сложно улавливается объективно-историческое, социальное содержание. Но вместе с тем музыка обладает такими возможностями воспроизводить и открывать красоту человека и природы, которые недоступны другим искусствам. Свобода музыки от материальных, предметных «оков» и глубина индивидуального эстетического переживания открывают широчайшие возможности для творческого познания мира человеком, для духовного совершенствования личности и общества в целом.

Вот почему религия, используя в своих целях музыку, страшно боялась этой потенциальной силы музыки, противостоящей бескрылой религиозной вере. Именно поэтому церковные организации старались всячески ограничить пределы народного музыкального творчества, ввести его в каноны церковного музыкального искусства. В Западной Европе раннего средневековья «рост внебиблейских песнопений... вызвал даже отпор со стороны церковных властей,—пишет Е. М. Браудо—крупнейший знаток истории музыки,—и Лаодикийский собор (между 360 и 381 годом) принял постановление, согласно которому запрещалось исполнять во время литургии песнопения, не вытекающие непосредственно из Священного писания»<sup>2</sup>.

В феодальной России народная музыка и пение также всячески преследовались церковью и государством. «Уже в XIII в. в рукописи «Златая цепь» сказано: «...се же суть злое и скверное дело... бесовская песнь». В 1849 г. «Памятная книжка для христиан православного звания» внушала: «Не скоморошничай, песен не пой, да и поющих не слушай, не ходи на хороводы и святошные игры»<sup>3</sup>.

Но ни на Западе, ни в России церкви не удалось задвинуть народное музыкальное и песенное творчество. Более того, церковь даже в эпоху раннего средневековья, когда ее господство было абсолютным, многое заимствовала из народного творчества. Е. М. Браудо указывает на очень конкретные заимствования христианской церкви Запада: «Христианские гимны Амвросия и его преемников в смысле своей структуры часто следовали формам народной поэ-

---

<sup>1</sup> «Духовна култура», 1946, кн. 3—4, стр. 52.

<sup>2</sup> Е. М. Браудо, Всеобщая история музыки, т. I, Пг., Госиздат, 1922, стр. 48.

<sup>3</sup> М. И. Шахнович, Православная церковь против народного искусства.— «Ежегодник Музея истории религии и атеизма», т. VII, 1964, стр. 138, 139.

зии, восприняв и особо характерный признак ее — припев... Очень часто мелодиями церковных текстов служили народные песни или подражания им. В более позднее время как католическая, так и протестантская церковь пользовались целиком народными мелодиями, снабжая их религиозными текстами<sup>1</sup>, а в Италии, например, в XV столетии для этой цели служили карнавальные плясовые песни и баллады, в Германии — любовные мелодии и другие советские песни... Одно из самых остроумных средств церковной пропаганды заключалось в использовании традиционных форм народного творчества для распространения идей церкви»<sup>2</sup>.

Стремясь догматизировать сложившиеся формы религиозно-обрядовой музыки, церковь боялась новых веяний в музыкальном искусстве. Но при этом она часто попадала в смешное положение, преследуя то, что потом сама же использовала в собственных целях. Так, «церковь в раннем средневековье занимала позицию, резко враждебную народной многоголосной музыке, как искусству, не совместимому с чистотой церковных догматов, и еще в начале XIV столетия папа Иоанн XXII обрек в своей булле «Docta sanctorum» полифонию на полное изгнание из области богослужебного пения»<sup>3</sup>. Потребовалось мощное развитие хорской полифонии в эпоху Возрождения, чтобы церковь официально допустила полифонию в пределы ортодоксальной христианской музыки.

Но полное утверждение принципов полифонического письма было осуществлено в творчестве И.-С. Баха, создавшего величайшие произведения, религиозные по форме и земные по содержанию. Особенно глубоко полифонические принципы и обращение к страстям земного человека-гуманиста и мужественного борца раскрылись в его знаменитой оратории «Страсти по Матфею», которая была превращена Бахом в гигантскую музыкальную драму, народную музыкальную драму своего времени<sup>4</sup>. И хотя «Бах еще не свободен от пут идеалистического мировоззрения, несмотря на материалистическую основу его творчества, опирающегося на народный опыт и народное, а не церковное

---

<sup>1</sup> Эти традиции, кстати, продолжают баптисты, сочиняющие к мелодиям популярных советских песен религиозные тексты.

<sup>2</sup> Е. М. Браудо, Всеобщая история музыки, т. I, стр. 69.

<sup>3</sup> Там же, стр. 83.

<sup>4</sup> Г. Хубов, Себастьян Бах, М., Музгиз, 1963, стр. 190, 198.



искусство... главным, ведущим началом Баха остается народность, и следовательно, *правда выражения*»<sup>1</sup>.

В новое время (особенно в творчестве Бетховена, Моцарта, Верди, Вагнера, Глинки, Мусоргского, Чайковского) музыка становится могучим орудием пропаганды самых светлых, самых гуманистических идей, воспекает сильную и могучую личность, способную бороться и побеждать.

Как уже говорилось выше, музыка обладает такими специфическими свойствами, которые позволяют религии основательно использовать музыкальные образы. Но внутренне, в сущности своей музыка несовместима с религиозной верой. И хотя этот антагонизм носит в основном скрытый характер (не выражается например, непосредственно в антирелигиозном или атеистическом сюжете, как это бывает в живописи или литературе), это не делает музыку меньшим противником религии, чем остальные искусства.

## ТЕАТР И РЕЛИГИОЗНОЕ ДЕЙСТВО

Театр возник как синтетическое искусство. Еще на заре развития человеческого общества это искусство выражало и радость победы (представление охотников-победителей) и устрашающие магические действия шамана (танец-представление изгнания злых духов). В социальных условиях первобытного, а затем классового, эксплуататорского общества религиозный элемент, безусловно, имел место в процессе развития театрального искусства. Особенно наглядно это видно в развитых религиях, для которых театральность становится органическим, неотъемлемым элементом обряда.

Г. В. Плеханов определяет религию «как более или менее стройную систему представлений, настроений, действий»<sup>2</sup>. Религия немыслима, таким образом, без определенной системы действий, то есть обрядов, праздников, строго разработанных принципов церковной литургии, торжественных служб и шествий. И все это должно было обладать определенной эстетической привлекательностью, эмоционально волновать верующего, возбуждать в нем религиозные настроения и чувства. Здесь церковь неизбежно должна была обращаться к формам драматического дей-

---

<sup>1</sup> Г. Хубов, Себастьян Бах, стр. 335.

<sup>2</sup> Г. В. Плеханов, О религии и церкви. М., Изд-во Академии наук СССР, 1957, стр. 251.

ствия, к созданию религиозных драматических представлений.

«Еще в четвертом столетии было установлено чтение Евангелия в церкви,—пишет Е. М. Браудо.—Способ исполнения был обычный — григорианский лекционный глас, речи же Христа исполнялись в евангелическом тоне. Но начиная... с XII столетия евангелие стало изображаться «в лицах», хотя и без намека на какую-либо самостоятельную драматическую форму. Один из священников произносил нараспев речи Христа, а другой — рассказ евангелиста, третий — партии остальных лиц и народа... вплетались латинские ритуальные песнопения, и таким образом община принимала сама участие в исполнении этих примитивных духовным драм... Из этих первых попыток драматизировать историю жизни и воскресения Христа в раннюю эпоху средневековья возникли так называемые мистерии... Из-под сводов церкви они постепенно вышли на открытые места, городские рынки, улицы, площади»<sup>1</sup>.

В средневековой России театрализованные представления, так называемые «пещные действия» были важнейшим элементом ритуальной жизни православной церкви, воспроизводившим важнейшие мифологические сюжеты Ветхого завета и Евангелия. Так, в XVI—XVII веках в России широко развилось такое театрализованное церковное представление, как вынос плащаницы в последнюю пятницу великого поста. Этот религиозный спектакль обладает большой эмоциональной силой и до сих пор совершается православной церковью. Широко также распространено было действо на темы Страшного суда, на котором, как правило, присутствовали царь и бояре, тем самым как бы поощряя подобные формы религиозной пропаганды.

Идеологическая эффективность таких театрализованных церковных представлений заключается в том, что присутствующих на них верующих охватывает настроение религиозного экстаза. Не менее эффективен в этом смысле и так называемый крестный ход. А. М. Горький в повести «Исповедь», написанной в 1908 году, показал, как религиозные ритуальные процессии эмоционально воздействуют на массы верующих, разжигая их религиозный фанатизм.

«Бесчисленно кружится народ около мощей, чудотворных икон, купается в источниках — и всюду ищет только самозабвения», — замечает Горький и пишет далее: «По-

---

<sup>1</sup> Е. М. Браудо, Всеобщая история музыки, т. I, стр. 185, 186.

давлиали меня крестные ходы,—чудотворные иконы еще в детстве погибли для меня, жизнь в монастыре окончательно разбила их. Гляжу, бывало, как люди огромным серым червем ползут в пыли дорожной, гонимые неведомой мне силой, и возбужденно кричат друг другу: «Прибавь шагу! Шагу!» А над ними, пригибая головы их к земле, плывет желтой птицей икона. И кажется, что тяжесть ее непомерно велика для всех. В пыль и грязь, под ноги толпы, комьями падают кликуши, бьются, как рыбы: слышен дикий визг — льются люди через трепетное тело, топчут, толкают его и кричат образу матери бога: «Радуйся, пресвятая!»

Лица у всех искаженные, одичалые от напряжения, мокрые от пота, черные от грязи,—и весь этот ход толпы, безрадостное пение усталых голосов, глухой топот ног — обижает землю, омрачает небеса.

А по краям дороги, под деревьями, как две пестрые ленты, тянутся нищие — сидят и лежат больные, увечные, покрытые гнойными язвами, безрукие, безногие, слепые... Извиваются по земле истощенные тела, дрожат в воздухе уродливые руки и ноги, простираясь к людям, чтобы разбудить их жалость. Стонут, воют нищие, горят на солнце их раны; просят они и требуют именем божьим копейки себе; много лиц без глаз, на иных глаза горят, как угли; неустанно грызет боль тела и кости,—они подобны страшным цветам. Видишь некое гонение людей, и враждебна мне сила, коя влачит их в пыли и грязи,—куда?»<sup>1</sup>.

Но не только крестные ходы, празднества, специально создававшиеся представления из жизни Христа, святых строились по принципам театральной драмы. Само богослужение — это хитро и умно продуманное театральное действие. Вот как об одном из таких театрализованных церковных представлений пишет К. Паустовский, который в детстве был с бабушкой в Ченстохове (Польша), в костеле, где хранится икона Ченстоховской божьей матери: «Мы ощупью вошли в костел. Я ничего не увидел. Не было ни одной свечи, никакого проблеска света среди душного мрака, скованного высокими костельными стенами и наполненного дыханием сотен людей. Кромешная эта темнота сладковато пахла цветами. Я почувствовал под ногой стертый чугунный пол, сделал шаг и тотчас наткнулся на

---

<sup>1</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 8, стр. 312, 313.

что-то. «Стой спокойно! — сказала шепотом бабушка, — люди лежат крестом на полу. Ты наступишь на них.

...Люди, лежащие крестом на полу, тихо вздыхали. Печальный шелест разносился вокруг. Внезапно в этом тяжелом мраке раздался, сотрясая стены, рыдающий гром органа. В ту же минуту вспыхнули сотни свечей.

...Большая золотая завеса, закрывавшая икону Ченстоховской божьей матери, начала медленно раздвигаться. Шесть старых ксендзов в кружевном облачении стояли на коленях перед иконой, спиной к толпе. Их руки были воздеты к небу. Только худой кардинал в пурпурной сутане с широким фиолетовым кушаком... стоял во весь рост — тоже спиной к молящимся, — как бы прислушиваясь к затихающей буре органа и всхлипыванью толпы»<sup>1</sup>.

Церковь в системе религиозных ритуалов основательно использовала также принципы развитого театрального искусства, как принцип представления и принцип переживания. Следует отметить, что религиозные организации не воздвигали непроходимой грани между действием-представлением и действием, рассчитанным на переживание зрителя. Но все же принцип представления шире использовался при различных торжественных церковных церемониях и шествиях, где огромное значение имела декоративная сторона, весь тот театральный реквизит, который придавал не только идеологическую, но и эстетическую убедительность совершавшимся торжественным религиозным обрядом. Принцип представления особенно развит в ритуалах восточных религий — буддизме, индуизме, даосизме, конфуцианстве. Пожалуй, по пышности своих обрядов и церемоний эти религии не найдут себе равных на Западе. Но и в христианских религиях торжественные выходы патриарха или митрополита в православной церкви, папы или кардиналов в католической, сопровождаемые колокольным звоном или мощными звуками органа, являли собой непередаваемое зрелище, изумительно продуманное театральное представление. Крестные ходы с огромным количеством обрядовых предметов, с пением толпы и молитвами священнослужителей и богомольцев создавали атмосферу эмоционального настроения, близкого к восприятию театрального зрелища.

Принцип переживания использовался этими церквями при совершении служения внутри храма. Причем решающее значение в этом процессе религиозно-эстетического воздей-

---

<sup>1</sup> К. Паустовский, Собрание сочинений, т. 3, стр. 36, 37.

ствия на верующих принадлежало священнику. Подобно актеру, священнослужитель должен был вызывать у зрителя через сопереживание определенные образные ассоциации и идеи. Но если актер реалистического театра принцип переживания реализует как принцип достоверного, убедительного раскрытия логики образа, его сущности, его жизненной правды, то священнослужитель ориентирует публику на восприятие сверхъестественного, мистического «героя», таинственного и далекого от мирской суеты. Все его усилия направлены на то, чтобы оторвать мысли и чувства верующего человека от земли, направить их в русло мистически-экзальтированного религиозного переживания.

Наиболее наглядно это видно в службах различных сект, проповедники которых стараются вызвать «общение» верующих с богом, эмоционально возбудить их к религиозному радению или молитве путем личного примера. Проповеди руководителей этих сект, как правило, истеричны, сильно аффектированы; они часто прибегают к экспрессивному жесту, вся проповедь идет на высоком интонационном регистре. Все делается для того, чтобы предельно обострить переживания членов общины, нарушить их эмоциональное равновесие, толкнуть их на истерически-депрессивное, слезливо-умиленное моление (евангельские христиане-баптисты) или же на истерически-агрессивное, иступленное радение (пятидесятники, хлысты, иеговисты). В этих религиозных действиях различных сект полностью теряется эстетический момент, они превращаются в открытую спекуляцию на психофизиологической основе человеческих эмоций.

Конечная цель у «актера»-пресвитера или проповедника в сектах та же, что и у служителя ортодоксальной церкви — вызвать у верующего чувство отрешенности от «земной суеты», толкнуть его в мир ирреальных, болезненных религиозных переживаний. Если актер при помощи своей игры стремится раскрыть перед человеком новые стороны земной жизни, раскрыть красоту человеческого бытия, то священник или сектантский проповедник внушает верующему мысль о бренности земной жизни, вызывает в нем переживания человека, полностью отдающего себя во власть бога, во власть сверхъестественных сил.

Следовательно, установка, сверхзадача у актера и служителя церкви или секты различны и, более того, непримиримо противоположны. И в целом театр и система религиозных действий ставят перед собой принципиально про-

тивоположные задачи. Театр — это общение со зрителем, стремление в сценических образах донести до народа большие идеи и найти в его сердце отклик на эти идеи, проверить их жизнью народа, служить ему. Религиозное действо — это «общение» со сверхъестественной, потусторонней силой. Народ здесь выступает в качестве пассивной массы, беспрекословно воспринимающей те религиозные истины, которые несут ему служители бога. Театр стремится пробудить народ, церковь — усыпить его.

Церковь всегда преследовала народный театр, так как он разрушал ту идеологическую сверхзадачу, которую церковь ставила перед собой. Но народ умел ценить те радости, которые давало ему его искусство. И никакие запреты, никакие наказания не могли отлучить народ от него. На это в эпоху русского средневековья жаловались и сами клерикалы: «Когда надо идти в церковь,— говорит проповедник в одном памятнике, написанном около 1400 года,— мы «позевываем, и почесываемся, и потягиваемся, дремлем и говорим: холодно или дождь идет... А когда плясуны, или музыканты, или иной какой игрец позовет на игрище или сборище идольское, то все туда бегут с удовольствием... и весь день стоят там, глазают, хотя и нет там ни крыши, ни какой-либо защиты от дождя и вьюги»<sup>1</sup>.

В русском народе долго жило творчество народных артистов — скоморохов, которые в своих играх, плясках, представлениях высмеивали не только глупцов, лентяев, но часто подымали руку на боярство и церковь. Церкви так и не удалось сломить в народе любовь к своему искусству. «Народная масса охотно слушала своих скоморохов, предавалась «бесовским» увеселениям язычества — и оставалась совершенно глуха к церковной проповеди и христианской легенде»<sup>2</sup>, — пишет П. Милюков — автор, отнюдь не безразличный к православной церкви.

Церковь стремилась ассимилировать языческие театральные представления, придать им истинно христианский характер. Так на Руси возникает институт странников или «калик переходящих», использовавших традиционные народные формы для пропаганды христианской идеологии. Они создали «духовный стих», который был призван заменить народную былинку, или «старинку». Но «каликам переходящим»

---

<sup>1</sup> П. Милюков, Очерки по истории русской культуры, ч. II, стр. 180, 181.

<sup>2</sup> Там же, стр. 180.

жим» все же не удалось вытеснить из народного сознания ни былинку, ни творчество скоморохов.

Даже в пору наибольшего своего расцвета духовная поэзия была не настолько сильна, чтобы заменить народу его прежние эпическое предание, скоморохи были куда популярнее «калик перехожих». Ни о каком мирном сожигательстве народного эпоса и христианской поэзии, как в свое время утверждал П. Милюков, и речи быть не могло.

Вот почему в конце концов православная церковь и царь Алексей Михайлович решили просто уничтожить народное искусство. В 1648 году был издан указ, направленный против скоморохов, в котором говорилось, что надо «гусли, домбры, волынки и другие бесовские гудейные сосуды, а также хари (маски)... отбирать, ломать, жечь»<sup>1</sup>. Так постепенно ушло в небытие изумительное искусство народных актеров.

В средневековой Западной Европе тоже существовал институт народных певцов и артистов. Во Франции это были жонглеры, в Испании — хулгары, в Германии — шпильманы. В дальнейшем своем развитии жонглеры и шпильманы разделились на потешников — носителей народного искусства — и исполнителей высоких жанров — эпоса и духовных, религиозных стихов. Однако к народным актерам Западной Европы, так же как и в России, «аскетически настроенная церковь относилась... чрезвычайно враждебно, не допуская их к причастию, отказывая им в христианском погребении и т. п. Также и светские власти подвергали их гонениям, иногда лишая их права наследования и почти ставя вне закона»<sup>2</sup>.

А в Индии, например, носителем народных художественных вкусов была каста бродячих актеров и мастеров — шильпи, которые из века в век сохраняли народные представления о красоте, несмотря на сильнейшее давление различных религий страны. Огромное значение в средневековой Индии имели народные сказители: «Их безыскусные сказания приобщали простого деревенского жителя к житейской мудрости, чем в значительной степени восполняли его неграмотность... Сказитель был не только историком и поэтом, но и прародителем индийского драматического искусства — ятры... Его образные слова рисовали кар-

---

<sup>1</sup> А. Д. Авдиев, Происхождение театра, М., 1959, стр. 23.

<sup>2</sup> «История западноевропейской литературы (Раннее средневековье и Возрождение)», М., Учпедгиз, 1947, стр. 73. 74.

тины героизма и жертв, борьбы и раздоров, всегда увенчивающихся торжеством правды и добродетели... Выполняя множество функций, сказитель служил средоточием общественной жизни деревни... Сказители почти никогда не забывали о том, что их слушают крестьяне. Даже при самых могучих взлетах фантазии они должны были помнить, кто составляет их аудиторию»<sup>1</sup>.

Так любой народ сохранял живые истоки своей духовной жизни, бережно и с любовью относился к выразителям его художественных интересов.

И в новое время, боясь воздействия профессионального театра, церковь применяла в борьбе с ним свои проверенные веками методы, с пренебрежением относилась к актерской профессии, пропагандировала идеи несовершенства и второсортности представителей театра и даже открыто осуждала актерскую деятельность, отказывая актерам в равных правах с другими даже в сфере религиозной жизни. Более того, клерикалы иногда открыто выступали против театра. Так, защитник русской православной церкви А. Шевелев в книге «Церковь и зрелище» (1892) прямо писал: «Страсть к зрелищам — одна из самых опасных и губительных... Пусть лучше народ идет в кабак... чем на некоторые драматические представления с «либеральным направлением»<sup>2</sup>.

Как верно отметил Гегель, драма, театр — продукт высокоразвитой национальной жизни, признак возросшего самосознания народа. Театр нового времени становится могучей силой, в которой находит себе место «властное выражение нового общества, его голос, его мысль, и силою вещей в период кризиса театр становится боевым оружием в борьбе против обветшавшего и одряхлевшего общества»<sup>3</sup>. Народ и театр шли друг к другу навстречу, и их союз был залогом духовного пробуждения. «Народ, который не способствует росту своего театра, если не мертв, то близок к смерти. Точно так же, как театр, который не прислушивается к биению социально-политического пульса своей страны, не видит гармонии красок в пейзажах, не откликается на горе своего народа, не приспикает в его дух, не

---

<sup>1</sup> Х. Кабир, Индийская культура, М., Изд-во восточной литературы, 1963, стр. 14, 15.

<sup>2</sup> «Ежегодник Музея истории религии и атеизма», т. VII, 1964, стр. 148.

<sup>3</sup> Р. Роллан, Собрание сочинений, т. 14, стр. 169.



плачет его слезами и не смеется его смехом,— такой театр не имеет права называться театром»<sup>1</sup>,— говорил Федерико Гарсиа Лорка. Это, безусловно, не может устраивать религиозную идеологию, заинтересованную в том, чтобы народное сознание пребывало в неразвитом состоянии. Именно поэтому церковь преследовала реалистический театр, стремясь в то же время привлечь народные массы к театрализованному религиозному представлению.

В. И. Ленин в беседе с М. И. Калининым говорил о большом значении театра в атеистическом воспитании народа. «Помнится,— писал М. И. Калинин в 1925 году,— было это лет пять тому назад. Я был на квартире у Владимира Ильича, и там мы разговорились о том, чем заменить религию. Владимир Ильич мыслил так, что, пожалуй, кроме театра, нет ни одного института, ни одного органа, которым мы могли бы заменить религию. Ведь мало религию уничтожить и тем освободить человечество совершенно от страшнейших пут религиозности, надо религию чем-нибудь заменить, и Ленин говорил, что это место религии заступит театр»<sup>2</sup>.

В социалистическом обществе театр стал одним из любимейших искусств; более того, народ сам стал активным участником театрального искусства, год от года растет количество самодеятельных театральных коллективов. Театральное искусство выходит из стен профессиональных театров, идет на клубные подмостки, эстрады парков и садов. Наступает время, о котором, может быть, несколько преувеличенно, но глубоко и взволнованно сказал Р. Роллан: «Свободному и счастливому народу больше нужны празднества, чем театр, и самым прекрасным зрелищем для народа всегда будет сам народ»<sup>3</sup>.

## БИБЛИЯ И ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

В литературном творчестве наиболее непосредственно отражаются процессы социальной жизни — классовые антагонизмы, политическая борьба, утверждение или отрицание тех или иных социальных идей. В литературе нахо-

---

<sup>1</sup> Ф. Г. Лорка, Избранное, М., Огиз, 1944, стр. 12.

<sup>2</sup> М. И. Калинин, Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине, М., Партиздат, 1934, стр. 49.

<sup>3</sup> Р. Роллан, Собрание сочинений, т. 14, стр. 253.

дит свое воплощение эстетический идеал прогрессивных классов. Здесь наиболее полно реализуются принципы реалистического отражения общественной жизни, формируется реалистический метод в искусстве. Социальная обнаженность, четкость идейных позиций, открытая борьба за передовые идеалы общества с неизбежностью делают реалистическую литературу врагом религиозной мистики.

Творчество писателя, поэта, драматурга, стоящих на прогрессивных общественных позициях, немыслимо не только без борьбы за реалистические принципы, за правдивое отражение жизни, но, как правило, и без четкого отношения к религии и церкви. Прогрессивный мастер литературы не может не осудить тех или иных реакционных сторон религиозного сознания. Античная драматургия выступает против мистической идеи рока, французский классицизм в лице Мольера осуждает религиозное ханжество и лицемерие, романтизм Гёте и Байрона непримиримо относится к религиозной идее бессилия и беспомощности человека, критический реализм Л. Толстого раскрывает ничтожество христианской морали, ханжество и лицемерие православной церкви, социалистический реализм М. Горького обнажает мерзость, социальную и духовную опустошенность служителей церкви и несостоятельность религиозной идеологии в целом. В. Маяковский сатирически раскрывает вред религиозных обрядов, праздников, религиозного мировоззрения. Достаточно вспомнить его замечательные стихи:

Товарищ, подымись,  
Чего пред богом сник?  
В свободном  
нынешнем  
ученом веке  
Не от попов и знахарей —  
из школ и книг  
Узнай о мире  
и о человеке!

Эти традиции продолжает современная советская литература (М. Шолохов, Тендряков, Солоухин и другие) и прогрессивная зарубежная литература (Дю Гар, Брехт, Неруда, Зегерс, Арагон и другие).

Активно участвуя в борьбе классов, прогрессивная реалистическая литература, стоящая на стороне народа и революционных классов, не может не бороться против религиозной идеологии, утверждающей вечное рабство и

бессилие. Однако не только прогрессивная реалистическая литература непримирима к религии; даже многие религиозные литературные произведения полны образов и идей, которые вступают в противоречие с их основной религиозной направленностью. И здесь социально-прогрессивная природа литературы как бы просвечивает через религиозную оболочку, жизнь просачивается через схоластические схемы и догмы. Именно поэтому так называемые священные книги — Библия, Коран, Рамаана — это не только свод исторически сложившихся религиозных норм и представлений, но вместе с тем и художественные произведения.

«Огромная масса сведений об истории, поэзии и литературе тех времен была большей частью утрачена, — пишет Дж. Бернал о древней культуре III—IV веков до н. э., — та небольшая часть, которая сохранилась в Библии, показывает уровень, которого они (древние народы. — Е. Я.) достигли»<sup>1</sup>. «Библия иудеев, — пишет он далее, — представляет нечто большее, чем свод древних рассказов и легенд... Это — книга, содержащая мораль, полная пропаганды, выраженной в поэтической форме»<sup>2</sup>.

Действительно, в Библии сквозь ткань религиозного мирозерцания, через религиозно-моральные поучения и правила просвечивает художественно осмысленная реальная жизнь человека. Это жизненное, реальное, земное содержание Библии проявляется в героическом подвиге Самсона (хотя этому подвигу и придан религиозно-националистический смысл), в страстно-взволнованной лирической поэме «Песнь песней» царя Соломона, в трагических коллизиях убийства Каином своего брата Авеля, в трагическом повествовании об отношениях между Ноем и его сыном Хамом и многих других притчах, поэмах, рассказах, легендах, повествующих о земной, «греховной» человеческой жизни. Если из легенды о подвиге Юдифи, убившей свирепого ассирийского военачальника Олоферна ради спасения народа, изъять рассказы о различных родословных коленах древнееврейского народа и молитвы Юдифи во славу бога Иеговы, то останется земное зерно — патетически-взволнованное повествование о подвиге хитроумной Юдифи, спасшей своим мужеством и умом свой народ.

---

<sup>1</sup> Дж. Бернал, Наука в истории общества, М., Изд-во иностранной литературы, 1956, стр. 87.

<sup>2</sup> Там же, стр. 94.

Земное содержание Ветхого завета настолько подчас очевидно, что даже защитники христианской религии вынуждены признать это и требовать ограждения детей от знакомства с Ветхим заветом. Так, некто проф. П. И. Ковалевский (ярый защитник православия) в своей книге «Библия и мораль» цитирует следующие строки из «Песни песней» Соломона «О, как прекрасны ноги твои в сандалиях, дочь именитая! Округление бедер твоих — как ожерелье, дело рук искусного художника; живот твой — круглая чаша, в которой не истощается ароматное вино, чрево твое — ворох пшеницы, обставленной лилиями; два сосца твои, как два козленка, двойники серны. Стан твой похож на пальму и груди твои на виноградные кисти. Подумал я: влез бы я на пальму, ухватился бы за ветви ее, и груди твои были бы вместо кистей винограда». И с возмущением заключает: «Почему бы царю Соломону и не помечтать на свободе об этом... Но выдавать эти фривольно-поэтические измышления царя Соломона за священное писание — слишком...»<sup>1</sup>.

Сами церковники вынуждены давать аллегорическое толкование «Песни песней», изображая любовь царя Соломона к своей возлюбленной как небесную любовь бога к своей... церкви. Но едва ли можно такие изумительные поэтические сравнения из «Песни песней», как «Что лилия между терниями, то возлюбленная моя между девицами. Что яблоня между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами...»<sup>2</sup> — трактовать как признание бога в платонической любви к своей церкви.

Земное содержание Библии обусловлено в значительной мере и тем, что она не порывает еще с мифологическим сознанием, в ней еще сильны элементы народного стихийно-художественного освоения действительности, мир в ней подчас предстает во всей своей чувственно-материальной непосредственности. Земной характер многих библейских повествований позволяет сделать один практический вывод: мифология древних евреев должна служить атеистическим целям так же, как этим целям служит мифология древних греков. Литературно-художественное содержание Библии должно быть извлечено из системы древнееврей-

---

<sup>1</sup> П. И. Ковалевский, Библия и нравственность, Спб., 1908, стр. 57.

<sup>2</sup> «Библия. Ветхий завет», М., Изд. Московской патриархии, 1956, стр. 625.

ских религиозных представлений, очищено от плевел религиозного сознания и передано современному читателю в виде антологии древнееврейских мифов, так же как античная мифология. Почему мы, атеисты, должны отдавать нашим идейным противникам те литературно-художественные ценности, которые были накоплены в древности, но которые переплетались (исторически это было неизбежно) с религиозными идеями того времени?

Ведь в истории реалистической литературы и искусства есть замечательные прецеденты, говорящие о смелом использовании библейской мифологии. Это опера Сен-Санса «Самсон и Далила», историческая повесть Анатоля Франса «Иродиада», исторические романы Л. Фейхтвангера, «Божественная комедия» Данте и «Потерянный рай» Мильтона. В этом отношении интересна и сказка Салтыкова-Щедрина «Христова ночь», впервые опубликованная в 1886 году, где писатель евангельское сказание о втором пришествии Христа использует для пропаганды революционно-демократических идей. Рассказ о приходе Христа на землю дается на фоне широкой картины жизни народа. Но главное в сказке — это характеристика Христа с позиций революционного демократизма и просветительства. Христос приходит на землю для того, чтобы призвать народ к восстанию. Он говорит: «Знайте же, хотя никто не провидит вперед, когда пробьет наш час, но он уже приближается. Пробьет этот желанный час, и явится свет, которого не победит тьма. И вы свергнете с себя иго тоски, горя и нужды»<sup>1</sup>. У Салтыкова-Щедрина Христос лишен пассивно-мученического ореола, он активная натура. Христос поднимается до вершин эмоциональной патетики, когда становится грозным обличителем предательства.

Не менее органично евангельской сюжет входит и в роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», где сцена встречи Понтия Пилата с Христом становится художественной доминантой всего романа, ибо в ней определяются принципы взаимоотношений истины и власти, добра и насилия; определяется место художника (мастера) в мире человеческих отношений. И это не делает роман М. Булгакова менее атеистичным, чем произведения, в которых атеистическая направленность звучит открыто и непосредственно.

---

<sup>1</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVI, М., Гос. изд-во «Художественная литература», 1937, стр. 232.

Поэтому дело заключается отнюдь не в том, чтобы отказаться от мифологических библейских или евангельских сюжетов, а в том, чтобы их современно переосмыслить. И это так же блестяще удастся М. Булгакову с евангельским сюжетом, как Ж.-П. Сартру («Мухи») или Аную («Антигона») с древнегреческими сюжетами.

Эстетическое сознание прошлого, запечатленное в литературных повествованиях Библии, должно предстать перед современным человеком во всей своей художественно-образной непосредственности. Детство было нормальным и здоровым не только у древних греков, антропоморфизм древнеиудейских и раннехристианских мифов также свидетельствует о том, что и эта художественная мифология отражает стороны земной жизни общества. Нужно наконец снять покрывало мистической таинственности с произведений народной мифологии, втиснутых в прокрустово ложе Библии. Это тем более необходимо сделать потому, что на протяжении столетий существования христианской церкви было создано огромное количество «литературных» произведений, которые старались изъять из Библии элементы художественной народной мифологии, комментировали библейские тексты в предельно мистическом, ретроградном духе. Достаточно указать, например, на такие издания дореволюционного русского духовного журнала «Странник», как «Воскресение Христово как величайшее и достовернейшее из чудес» (Спб., 1903) и «Богоматерь — полное иллюстрированное описание ее земной жизни» (Спб., 1908). Вот что, в частности, говорится в последнем сочинении о деве Марии: «Молча страдать — вот что было ее постоянным уделом. Это было нескончаемое углубление сердца в непреходящую муку, вечное исхождение невидимую мученическую кровью»<sup>1</sup>. В подобной безысходно-страдальческой трактовке богоматерь не изображается даже в Евангелии. Все эти идеологические ухищрения, попытки еще более мистически усилить ветхозаветные и новозаветные тексты должны получить отпор с позиций научно-исторического марксистского анализа.

Однако необходимо бороться и с упрощенным толкованием библейских сказаний, с попытками лишить их эстетического смысла и художественного значения. Такие тенденции особенно ярко проявились в работе известного английского буржуазного ученого Дж. Фрезера «Фольклор

---

<sup>1</sup> «Богоматерь», Спб., 1908, стр. 32.

в Ветхом завете». В частности, именно в этом духе Фрезер трактовал образ Самсона: «Он больше походил на забудыгу и сорви-голову, чем на настоящего судью... Лишь сверхъестественная сила, безудержная храбрость и некоторый налет юмора возвышают образ Самсона над банальным типом простого разбойника...»<sup>1</sup>. И вообще, считает Дж. Фрезер, образ Самсона случаен, в нем отражен какой-то единичный, незначительный факт из жизни древних иудеев: «Какой-нибудь житель пограничных гор, своего рода еврейский Роб-Рой, отличающийся неукротимым нравом и беззаветной храбростью, прославился своими дикими набегами на долину филистимлян и сделался народным героем Израиля»<sup>2</sup>. С подобной интерпретацией библейских образов невозможно согласиться, так как она не отражает действительного их значения, строится по принципу элементарной аналогии и единичного сравнения. Образ Самсона является результатом художественного обобщения, это художественный символ. Именно поэтому он смог стать основой для различного осмысления в истории европейского искусства проблем героизма, мужества, подвига.

Значительные элементы литературно-художественного характера имеются и в священной книге мусульман Коране. Академик И. Ю. Крачковский, крупнейший знаток Корана, подчеркивает: «Коран окончательно закрепил единый литературный язык во всем мусульманском мире, основанный на двух базах — поэзии и Коране — национальной и религиозной»<sup>3</sup>. «Коран, — пишет И. Ю. Крачковский, — первый памятник прозы... Форма — описание материалов Корана — рифмованная проза от доисламских кахинов и хотибов (поэтов. — Е. Я.). Характерны эпитеты без имени. Приемы — притчи, сравнения...»<sup>4</sup>. Действительно, в Коране много поэтически совершенных эпитетов и сравнений, которые в значительной степени отражают уровень эстетического сознания древних арабов. Так, например, в Коране говорится: «Земля — это ковер, небо — здание»<sup>5</sup>, а о женах: «Ваши жены — нива для вас»<sup>6</sup>. Большое место в Коране занимает описание райского сада, которому при-

---

Дж. Фрезер, Фольклор в Ветхом завете, М., Соцэкгиз, 1931, стр. 259.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Коран, М., Изд-во Академии наук СССР, 1963, стр. 684.

<sup>4</sup> Там же, стр. 655—657.

<sup>5</sup> Там же, стр. 17.

<sup>6</sup> Там же, стр. 39.

даются вполне земные черты: «Образ сада, который обещан богобоязненным: там — реки из воды не портящейся и реки из молока, вкус которого не меняется, и реки из вина, приятного для пьющих. И реки из меда очищенного. И для них там всякие плоды...»<sup>1</sup>. Невольно возникают ассоциации с русскими народными сказками, в которых текут молочные реки с кисельными берегами.

(Субъективно религии не хотят наполнять свои священные книги земным содержанием, но они вынуждены это делать, потому что живут соками земли, а не бесплодного неба, потому что паразитируют на народном литературном богатстве. Эти богатства народной литературы нужно отобрать у них. Таким образом, не только прогрессивная литература, открыто противостоящая религиозной идеологии, атеистична в своей сути, но и так называемые священные книги, призванные защищать и обосновывать религиозное мировоззрение, имеют в своем содержании такие литературно-образные элементы, которые вступают в противоречие с религиозной концепцией этих книг.

Как ни сложен тот или иной вид искусства, как на первый взгляд ни близок он к религиозному чувству (музыка) или религиозной фантазии (архитектура), все же в сущности своей он далек от религиозного сознания, и это закономерно, ибо искусство есть такая духовная деятельность, в которой не только отражается духовная субъективность, но и познается объективная реальность. Именно поэтому атеистическое значение имеет не только открыто реалистическое искусство, прямо направленное против религии, но и всякое художественное произведение, делающее еще один шаг в художественно-образном познании мира, в утверждении передовых гуманистических идеалов. Все виды искусства, будучи многогранным эстетическим отражением мира, многосторонне формируют духовный мир человека.

Многосторонность формирования духовного мира человека обусловлена также и тем, что само произведение искусства есть многозначный феномен, впитавший в себя все многообразие духовной жизни человека и потому не расшифровываемый однозначно.

Только многозначность делает художественное произведение явлением подлинного искусства, делает его эстетически значимым и ценным.

---

<sup>1</sup> Коран, стр. 404.



В условиях социалистического общества, когда все виды искусства получают возможность свободного развития, их благотворное воздействие на человека становится еще более глубоким и основательным. Это воздействие является важнейшей стороной формирования всесторонне развитой личности коммунистического общества.

## ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОСВЯЗИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И РЕЛИГИОЗНОГО СОЗНАНИЯ

Эстетическое сознание с самого момента своего возникновения несло в себе крупитцы художественно-образного знания, объективно-верного отражения свойств природы, человека, общественной жизни. Оно было одним из элементов той стороны общественного сознания в целом, которая выражала тенденцию познания и преобразования мира. Преобразующий характер эстетического сознания определяется тем, что оно тесно связано с трудовой деятельностью человека, ибо труд как процесс целесообразно направленной деятельности не может не быть, хотя бы в малейшей мере, творческим, преобразующим. С другой стороны, как процесс, преодолевающий косность природы и самого человека, а затем и социальной классовой среды, труд не может не сталкиваться с явлениями, которые он еще не в силах преодолеть или освоить.

В период возникновения человеческого общества подлинное содержание труда в значительной мере было скрыто. Труд являлся скорее суровой необходимостью, нежели процессом, рождающимся из игры физических и тем более интеллектуальных сил. Трудовой процесс был еще настолько несовершенен, что человек часто не достигал той задачи, которую он перед собой ставил. Будучи не в состоянии преодолеть стихийные силы природы, человек придавал им мистическое, сверхъестественное значение. Неудача в трудовом процессе (охота, собирание плодов, рыболовство, создание орудий труда и т. д.) рождала у человека чувство неуверенности и страха. «Мы не верим, мы боимся,— говорит эскимосский шаман Ауа.— Мы страшимся духа земли, который вызывает непогоду и заставляет нас с боем вырывать нашу пищу у моря и земли. Мы боимся нужды и голода в холодных жилищах из снега... Мы боимся болезни, которую мы постоянно встречаем вокруг себя. Не смерти боимся мы, а страдания»<sup>1</sup>.

В развитом религиозном сознании это восприятие негативной стороны процесса труда осознается и закрепляется в форме утверждения, что изнуряющий и тяжелый труд эксплуатируемых — божье наказание человеку за грехи,

---

<sup>1</sup> Л. Леви-Брюль, *Сверхъестественное в первобытном мышлении*, М., Огиз — Гиз, 1937, стр. 9, 10.

что это — проклятие бога. Эта мысль проходит через все современные мировые религии. А у Екклезиаста ненависть к труду трансформируется в эгоистическое чувство собственника, расстающегося со своими богатствами: «И возненавидел я жизнь, потому что противны стали мне дела, которые делаются под солнцем, ибо все суета и томление духа! И возненавидел я труд мой, которым трудился под солнцем, потому что должен оставить его человеку, который будет после меня»<sup>1</sup>.

Подобная оценка производительного труда вытекала также и из того, что в классовом, эксплуататорском обществе разделение труда на физический и умственный приводило к тому, что все достоинства приписывались интеллектуальной деятельности человека. «Перед всеми этими образованиями (право, политика, религия.— *Е. Я.*),— говорил Ф. Энгельс,— которые выступали прежде всего как продукты головы и казались чем-то господствующим над человеческим обществом, более скромные произведения работающей руки отступили на задний план, тем более что планирующая работу голова уже на очень ранней степени развития общества (например, уже в «простой семье») имела возможность заставить не свои, а чужие руки выполнять намеченную ею работу. Всю заслугу быстрого развития цивилизации стали приписывать голове, развитию и деятельности мозга»<sup>2</sup>.

Так к трудностям, возникающим в процессе труда на основе борьбы с косными силами природы и социальной жизни эксплуататорского общества, прибавились трудности, порожденные иллюзией превосходства интеллектуальной деятельности над грубой и примитивной физической работой. В процесс труда вплетались различные социальные моменты первобытного, а затем классового, эксплуататорского общества, которые как бы затушевывали и уродовали его творческую, преобразующую сущность, придавая ему характер тяжелой и изнурительной необходимости.

Однако, как говорилось выше, труд не был бы трудом, если бы по мере его развития влияние косных сил природы постепенно не шло на убыль и человек не начинал господствовать над ними. Воздействие на природу в нужном для человека направлении выражало творческую, преобразующую сущность труда, пробуждало в человеке способ-

---

<sup>1</sup> Библия, стр. 618.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 493.

ность к наслаждению этим процессом, а также способность познавать и преобразовывать мир, то есть способность, в значительной мере несущую в себе эстетическое содержание.

Но общественное сознание в первобытном и классовом антагонистическом обществе включало в себя не только истину, но и ложь, не только знание и элементы научного мировоззрения, но и идеализм и темную веру. В нем сосуществовали непримиримые, противоречивые стороны, и одним из конкретных проявлений этих противоречий являлось взаимодействие эстетического и религиозного сознания. Последнее противоречие не является случайным или временным, оно возникает и развивается как закономерное отражение жизни классового общества. В нем, в сущности, выражается один из общих законов диалектики — закон единства и борьбы противоположностей в его особенном выражении, в законах развития общественного бытия и общественного сознания.

## СИНКРЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ ПЕРВОБЫТНОГО ОБЩЕСТВА

Первобытно-общинный строй по сравнению с первобытным стадом был значительным этапом на пути социального прогресса. Прогрессивность этой первой социально-экономической формации выразилась не только в более совершенных формах материальной, экономической жизни, но и в формах духовной жизни. Общественным сознанием первобытного коллектива с самых ранних ступеней его развития является мифология. Применительно к античному обществу о социальной прогрессивности мифологии убедительно сказал А. Ф. Лосев: «...законченная мифология, возникшая в этом строе, бесконечно далека от первоначального, разрозненного и хаотического, инстинктивно-эмоционального, смутного, бесформенного анимизма. Первобытно-общинная мифология — это самый ранний тип и самая ранняя стадия античной эстетики»<sup>1</sup>. Первобытное сознание неизбежно носило синкретический характер. Но в нем уже вызревали те стороны противоречия, которые в классовом обществе достигли своего апогея. Вот почему в

---

<sup>1</sup> А. Ф. Лосев, История античной эстетики, М., «Высшая школа», 1963, стр. 98.

нем выражались и знания человека о мире, и его слабость перед природными силами этого мира, и осознание социальной сущности коллектива, и стремление придать социальной и природной сущности человека мистический смысл.

Попытки первобытного человека и человека древнейших рабовладельческих государств как-то понять происходящее выражались в эмоционально-художественной форме — в мифах, легендах, сказках. В древнейших мифах папуасов, австралийцев, полинезийцев, тасманийцев мир реальный и мифический часто не разделяются непроходимой стеной, сказания о предках и их подвигах воспринимаются как реальные факты. Человек может превращаться в мифические существа и животных, не теряя при этом своих человеческих свойств, то есть все эти образы, созданные на основе фантазии первобытного человека, не носят таинственного, сверхъестественного характера. Первобытный человек верит в естественную, а не в сверхъестественную возможность превращения человека в животное; здесь происходит процесс олицетворения природы, ей придаются человеческие черты.

Так, многие австралийские мифы начинаются словами, говорящими о том, что процесс превращения, процесс олицетворения — это обычный, естественный процесс: «Когда кенгуру и собака были людьми...» («Собака и кенгуру») <sup>1</sup>. «Папуасские племена, — утверждает Леви-Брюль, — различают, не разделяя... мир обыденного опыта и мир сверхъестественный. Последний интересует этих туземцев... столько же, сколько и первый» <sup>2</sup>. Даже ритуальные пляски, церемонии, обряды, преследовавшие религиозно-утилитарные цели, выполняли и эстетические функции, в них выражались духовные стороны общественной жизни, так как члены первобытного коллектива получали эстетическое удовольствие от узнавания в масках и плясках характерных особенностей того или иного зверя или особенностей, присущих изображаемому предкам. Интересны в этом отношении наблюдения Леви-Брюля: «Когда во время церемоний и ритуальных плясок актеры надевают свои маски, а часто они облачаются также в костюм и украшения, завершающие представление, — они тем самым становятся теми су-

---

<sup>1</sup> А. А. Маршалл, Люди незапамятных времен, М., Гослитиздат, 1958, стр. 7.

<sup>2</sup> Л. Леви-Брюль, Сверхъестественное в первобытном мышлении, стр. 291.

ществами, которых, на наш взгляд, только сиволизируют и представляют эти маски»<sup>1</sup>. «На острове Киван,— продолжает Леви-Брюль,— женщины и дети твердо верили, что актеры, представляющие духов покойников, действительно являются духами их покойных друзей и родственников»<sup>2</sup>.

Первобытные люди наивно верили в реальность перевоплощения первобытного актера в животное или предка, а художники, рисуя полуживотное-получеловека, верили в возможность существования такого существа. Это было формой познания человеком мира в художественной форме, на основе творческой фантазии первобытного художника.

И древнегреческое сознание периода формирования классового общества населяло мир полуреальными-полуфантастическими существами. В их образах оно пыталось отразить смутные представления о взаимосвязи человека со всей остальной природой, в чувственной, наглядной форме раскрыть эту всеобщую связь явлений мира. Поэтому совершенно несостоятельны аргументы исследователей первобытной и античной культуры фрейдистского направления, утверждающих, что мифические образы античного мира не есть форма духовной жизни, но всего лишь результат извращенных, сексуальных отношений в этом обществе. Мифы были отражением не физиологии человека, а его материального и духовного мира, процесса освоения им природы, развивающейся художественной фантазии. Древнейшие мифы в целом — отражение не только религиозной идеологии, это главным образом один из путей познания человеком мира в специфической, художественно-эмоциональной форме. Это вынуждены признать, хотя и с оговорками, и буржуазные ученые-идеалисты, стоящие на почве исторических фактов. Так, Леви-Брюль писал, что «в эпоху, которая оставила нам в наследство античную мифологию... мифы принадлежали к поэзии и пластическим искусствам почти в такой же мере, как и к религии»<sup>3</sup>.

К. Маркс, исходя из глубокого анализа древнегреческой мифологии, сделал последовательно материалистические выводы о социальной и гносеологической природе мифа.

---

<sup>1</sup> Л. Леви-Брюль, *Сверхъестественное в первобытном мышлении*, стр. 123.

<sup>2</sup> Там же, стр. 130.

<sup>3</sup> Там же, стр. 254, 255.

Он писал: «Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву... Предпосылкою греческого искусства является греческая мифология, т. е. природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом в народной фантазии»<sup>1</sup>. Поэтому мифология и религиозные представления о мире — подчас тесно связанные, но не тождественные явления. Зачатки религии в первобытном обществе и система религиозных взглядов в античном обществе часто вступали в противоречие с эстетическим развитием человека, а «бессознательно-художественное» познание мира способствовало становлению и развитию эстетической способности и искусства.

Фантастические представления о леших, домовых, русалках, нимфах, сатирах не требуют признания их за действительность, оставаясь на грани художественного творчества народа, тогда как вера в реальность Зевса или Иисуса Христа должна быть беспрекословной, не допускающей никаких возражений или индивидуального представления на основе фантазии. Вымыслы религии носят *догматический* характер, художественный вымысел народа — *творческий*. Миф не всегда является составной частью религиозного культа (так, мифы о сатирах, нимфах и т. п. не были составным элементом древнегреческой религии). Поэтому следует отделять мифы как художественное творчество древнейших народов от религиозных мифов, являющихся составной частью религиозного культа и идеологии.

Верную мысль о природе художественного мифа высказал Ю. П. Францев «Если из какого-либо мифа не вытекает почитание богов и духов... которое должно проявляться в обрядах, молитвах и т. д., то в этом случае перед нами не миф, а сказка»<sup>2</sup>. Отличие легенды от мифа заключается в том, что в основе легенды может лежать реальное событие (например, легенды о возникновении Рима или Киева), в то время как миф, как правило, не опирается на реальные события. Мифы, особенно ранние, — это «такие народные повествования, в которых содержится объяснение тех или иных явлений природы или человеческой жизни».

---

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, М., «Искусство», 1957, стр. 135.

<sup>2</sup> Ю. П. Францев, У истоков религии и свободомыслия, М., Изд-во Академии наук СССР, стр. 304.

нии»<sup>1</sup>. Отличие мифа от сказки заключается в том, что сказка, во-первых, не включается в религиозно-обрядовые действия, не связана с культом (Ю. П. Францев), во-вторых, сказка не дает объяснения совершающимся событиям (С. А. Токарев), миф же пытается это сделать.

Однако следует заметить, что сказка, не давая объяснения событиям, все же в значительной степени опирается на стремление человека проникнуть в будущее, в вымышленной форме создать идеальное общество, идеальную жизнь (сказки о коврах-самолетах, семимильных сапогах, скатертях-самобранках и т. д.). И здесь нельзя не согласиться с А. М. Горьким, высоко ценившим сказку как проявление творческой художественной способности народа, его стремления к преобразованию природы, самого себя, к познанию закономерностей объективного мира.

Уходя же от изображения человека, вымысел, фантазия, существующие в форме мифа, сказки, легенды, приобретают мистический, иллюзорный характер, становясь религиозными по существу. Почему египетская мифология не могла быть основой искусства, подобного греческому искусству? Да потому, что в значительной мере она была проникнута чисто мифологическими настроениями и сюжетами, тесно связанными с религиозными представлениями, не была обращена к творческой природе человеческой деятельности и к человеку вообще, то есть не была антропоморфной, как античная мифология.

Искусство должно опираться в значительной мере на фантазию, которая обращена к человеку — главному предмету эстетического познания, на такой миф, который раскрывает творческий характер человеческого деяния. Поэтому следует видеть разницу между мифом и мифом. Один миф может стать основой искусства, эстетически развитого сознания, другой же миф — основой извращенных религиозных представлений, уводящих от познания мира.

Народная синкретическая мифология, народные сказки стали одной из основ, на которой крепло и развивалось эстетическое сознание человека. Но рядом с процессом стихийного художественного познания действительности, раздвигавшим границы эстетического, эмоционального мира человека, шел процесс религиозного воздействия на его

---

<sup>1</sup> С. А. Токарев, Что такое мифология? — «Вопросы истории религии и атеизма», вып. 10, М., Изд-во Академии наук СССР, 1962, стр. 328.



развивающийся духовный мир. К сознанию какого бы первобытного народа мы ни обратились, мы неизбежно обнаружим этот синкретизм. Так, древнейшие покорители индийских аборигенов — арии, — по утверждению крупнейшего прогрессивного индийского ученого Хумайюна Кабира, не отделяли знание от веры, искусство от религии. «Древние арии, — пишет он, — поклонялись силам природы и олицетворяли их в своих мифах и гимнах... арии еще на заре своей истории считали, что во всякой религии есть зерно истины, ибо каждая религия — это продукт познания человеком на различных уровнях его развития одной и той же истины, относящейся к одной и той же реальности. ...В религиозных верованиях древних ариев, нашедших свое отражение в ведах, мало внимания уделено форме и ритуалу. Самые сокровенные людские порывы находили удовлетворение в духовном общении с силами природы, которые считались воплощением высшей реальности»<sup>1</sup>.

Синкретизм выражался не только в первобытном сознании в целом. В собственно эстетическом сознании первобытного коллектива также присутствовал синкретический характер «художественного творчества». На это очень убедительно указывал Эрнст Гроссе при характеристике искусства аборигенов Австралии: «Они никогда не поют без того, чтобы не плясать, и наоборот... потому они то и другое обозначают одним и тем же словом»<sup>2</sup>.

Это подтверждается и мифами австралийских аборигенов. Так, миф «Откуда взялась красная пыль» ярко свидетельствует о синкретическом характере «художественного творчества»; в нем рассказывается о том, как знахарь Дарана вызывала дождь: «Когда Дарана хотел вызвать дождь, он брал деревянное блюдо и наполнял его кусками гипса. Потом он ставил это блюдо на землю, и два его сородича пели над ним заклинания. Затем Дарана делал из дерева большой щит, рисовал на нем свой тотем и проводил волнистые линии, как будто это течет вода. Он называл этот щит кандри. И он поднимал кандри на плечи и пел и плясал до тех пор, пока не собирались на небе тучи и не отдавали свой дождь земле»<sup>3</sup>. Здесь мы видим, как различные формы эстетического отражения — пение, пляска, рисование — используются в единстве, соз-

---

<sup>1</sup> Х. Кабир, Индийская культура, стр. 16, 17.

<sup>2</sup> Э. Гроссе, Происхождение искусства, М., 1899, стр. 258.

<sup>3</sup> А. Маршалл, Люди незапамятных времен, стр. 63.

дается многосторонний процесс действия, в котором образные элементы становятся поводом для художественного освоения мира.

Этот синкретизм эстетического сознания первобытного общества в значительной степени был перенесен на искусство рабовладельческой и феодальной формации, в особенности в Азии и на Дальнем Востоке. Традиционный театр Китая, Вьетнама, Индии, Цейлона, Японии немислим вне синкретического соединения драматургической основы с танцем, пением, музыкой, пантомимой и даже в какой-то мере с балетом. Это безусловно — результат сильнейшего влияния на складывающееся искусство рабовладельческого и феодального общества на Востоке и в Азии синкретических принципов первобытного искусства.

Наряду с синкретизмом существенной чертой мифологического первобытного сознания является антропоморфизм. Так, древнеиндийские сказания говорят о том, что многие древние боги были, по существу, земными людьми, но наделенными большой смелостью, силой, изобретательностью, умом. И поэтому они могли оказывать помощь более слабым, защищать их от злых сил природы, побеждать и покорять врагов. В представлениях о древнеиндийских богах, так же как и в мировоззрении древних ариев, было еще очень много от первобытных примитивно материалистических взглядов. Лишь позже эти боги становятся страшными, злыми, мстительными, внешне уродливыми, что было уже отражением уродливых антагонизмов классового общества.

Выше мы говорили об антропоморфном характере античной мифологии, где боги могли быть не менее человеческими, чем в древнеиндийской. Этот антропоморфизм первобытного сознания, особенно эстетического, сохранялся даже тогда, когда оно обращалось к природе — животным, растениям, озерам, горам, птицам, насекомым и т. д. Так, уже в архаический период Древней Греции в народном творчестве возникает такой жанр литературного творчества, как басня. Ее происхождение некоторые исследователи связывают с тотемистическими и магическими представлениями первобытных охотников. С большим основанием следует говорить, однако, о том, что басня явилась результатом нерасчлененности природного и человеческого, лежащей в самой основе первобытного сознания, для которого равнозначны и природа и человек. Именно это позволило в дальнейшем наполнить басню

социально-психологическим, человеческим содержанием. В основе басни лежали не только религиозные элементы (тотемистические или магические), но и социальные (моральное поучение, назидание).

Элемент социальной антропоморфизации природы есть и в народных сказках: животные наделены человеческими способностями, силы природы помогают или вредят герою. Сказка — древняя форма фольклорного творчества. Поэтому «большую роль играла сказка и в развитии эпоса. Из нее почти целиком вырастает «Одиссея», которая чуть ли не вся сплетена из сказочных мотивов»<sup>1</sup>.

Близость первобытного сознания в целом и его эстетического элемента в особенности к человеку, к его трудовой, общественно-социальной и духовной жизни делает это сознание неповторимо своеобразной формой синкретического отражения. «Чем древнее сказка или миф,— писал М. Горький,— с тем большей силой звучит в нем победоносное торжество людей над силами природы и совершенно отсутствуют драмы социального характера, распри человеческих единиц... Средиземноморское человечество родило человекоподобных веселых богов Олимпа, и весьма заметно, что сырьем для фабрикации богов этих служили талантливые кузнецы, гончары, певцы и музыканты, ткачихи, стряпухи и вообще реальные люди»<sup>2</sup>.

Чувство оптимизма, отсутствие драм социального характера и распри между людьми, как глубоко заметил М. Горький, рождается в первобытном сознании из определенных социально-экономических основ и в особенности из специфической черты материального производства первобытного общества — коллективного труда равноправных производителей. Первобытное сознание — идеология коллективности, и она находит многообразные проявления в различных отраслях материальной и духовной жизни этого общества. Так, например, «одна из важнейших особенностей первобытной поэзии состоит в том, что это поэзия коллектива, из которого личность еще не выделилась; основным содержанием ее служат поэтому чувства и представления коллектива, а не отдельной личности»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> «История греческой литературы», т. I, М., Изд-во Академии наук СССР, 1946, стр. 60.

<sup>2</sup> М. Горький, По поводу плана литературы. — «Правда», 1939, 18 июня.

<sup>3</sup> И. М. Тронский, История античной литературы, Л. Учпедгиз, 1947, стр. 8.

Рожденное из коллективного характера труда и общественно-духовной жизни первобытного общества эстетическое мифологическое сознание этого общества воспринимало в человеке чувства коллектива через строй эмоционально-жизненных переживаний. Поэзия коллектива служила целям подобного воспитания посредством конкретно-организационных форм обрядовой игры, суть которой заключалась в том, что члены рода или общины создавали хоры по возрастному принципу (хор детей, молодых мужчин, стариков, женщин), певшие обрядовые и бытовые песни, характеризующие особенности данного возраста и того места, которое его представители занимали в общественной жизни. Подобным же целям служили и танцы аборигенов Австралии.

«Одушевление танца — пишет Эрнст Гроссе, — заставляет отдельных индивидуумов сливаться в единое существо, проникнутое и потрясенное одним и тем же чувством; во время исполнения участники танца находятся в состоянии полного социального общения: танцующая группа чувствует и действует как единый организм. Именно в этом объединяющем действии и лежит социальное значение первобытного танца»<sup>1</sup>; «...первобытный танец представляет самое непосредственное, полное и могущественное выражение первобытного эстетического чувства»<sup>2</sup>. И с этим нельзя не согласиться. Именно поэтому, как это ни парадоксально на первый взгляд, в первобытном сознании отсутствуют развитые формы религиозной веры, они как бы вплетаются в общий поток отражения человеком мира, и потому их антагонистичность процессу познания находится еще в неразвитом состоянии, не является столь обнаженной и уродливой, как в классовом обществе. Первобытное сознание по преимуществу наивно-материалистично, религиозные идеи являются всего лишь частичкой этого сознания, не определяющей его характер в целом.

Диалектические противоречия развития общественного сознания порождали различное содержание мифов, сказок, народных преданий. Связь мифа с религиозными элементами сознания возникла в тех или иных конкретных исторических условиях, но не определила развития эстетических потребностей человека и искусства. Здесь можно согласиться с С. А. Токаревым, утверждающим, что «миф...

---

<sup>1</sup> Э. Гроссе, Происхождение искусства, стр. 212.

<sup>2</sup> Там же, стр. 193.

становится религиозным не в силу своего содержания, а в силу своей связи с религиозными обрядами и представлениями»<sup>1</sup>.

Даже тогда, когда под воздействием развивающихся отношений рабовладельческого классового, эксплуататорского общества рушится мифологическое сознание первобытного коллектива, именно художественный, эстетический элемент этого сознания наиболее упорно и долго сопротивляется религиозной идеологии, классовой идеологии этого общества в целом. Так, существенным элементом идеологии рабовладельческого античного общества является идея рока, судьбы. Судьба каждого человека предопределяется богами, ее невозможно избежать, человек бессилён в борьбе с роком. Но именно в античном искусстве наиболее ярко проявляется сопротивление этой пассивной, пессимистической идее, долго еще сохраняются элементы мифологически-художественного утверждения силы человека, его творческих способностей.

Во всех мировых цивилизациях, только-только еще вышедших из первобытно-общинной формации, сохраняется эта связь художественно-эстетического творчества с мифологическим сознанием предшествующего общества. В сказаниях о Рамаяне, Будде или пророке Мухаммеде еще очень сильно чувствуется влияние первобытно-общинного синкретического, антропоморфического, коллективного сознания. Эти существа, в будущем — боги, пока еще люди, более сильные и совершенные, но все же люди, со всеми земными чертами.

Синкретичность и мифологический характер первобытного сознания и, в частности, его эстетического элемента в значительной мере определяются исторически своеобразным характером труда первобытного общества. «По своей сущности, по своему содержанию первобытное искусство во всех его различных видах является не чем иным, как формой выражения связанных с трудовой деятельностью человека восприятий, чувствований, настроений и мыслей»<sup>2</sup>, — говорит М. Косвен. Подлинная эстетическая способность, на основе которой развивается первобытное искусство, возникает в результате освоения человеком сил

---

<sup>1</sup> С. А. Токарев, Что такое мифология? — «Вопросы истории религии и атеизма», вып. 10, стр. 355.

<sup>2</sup> М. О. Косвен, Очерки истории первобытной культуры, М., Изд-во Академии наук СССР, 1953, стр. 151, 152.

природы, освобождения его сознания из-под влияния извращенных фантастических представлений, она базируется не на чувстве страха, а на чувстве радости и уверенности в своих силах, которое возникает у первобытного человека в процессе борьбы и овладения природой.

Процесс освоения сил природы проявляется и в осознании эстетической сущности труда. Так, австралийские племена аборигенов сохранили легенды и сказки, отражающие осознание красоты труда еще в период формирования раннеродового общества. Их оценки носят, естественно, наивный характер, но здесь уже присутствует подлинно поэтическое осмысление творческой сущности человеческой деятельности. В мифе «Луло-голубая рыба и Нулланди-луна» говорится о двух семействах. Нулланди (глава трудового семейства) «был веселый человек и, когда возвращался с охоты, играл со своими детьми. Он делал для сыновей копья из тростника, а дочерям мастерил деревянные игрушки. ...А Луло (глава ленивого семейства.—Е. Я.) был мрачный человек и ворчал на своих детей, когда они приходили к нему. Он вечно жаловался на то, что мало еды, а сам не любил охотиться на кенгуру»<sup>1</sup>. Нулланди был оптимистом и верил, что никогда не умрет а Луло боялся смерти и считал, что он умрет навсегда. Поэтому, «когда они состарились и пришло время им умирать, Нулланди... превратился в луну и умер только для того, чтобы снова воскреснуть. А Луло превратился в голубую рыбу и... умер навсегда, и кости его валяются на берегу»<sup>2</sup>.

Таким образом, как ни была мрачна и тяжела жизнь человека первобытного коллектива, как ни господствовали в нем еще законы не столько общественные, сколько зоологические, все же труд разрушал в человеке звериное, последовательно формировал в нем духовное, человеческое начало.

Раз возникнув, труд пробуждает в человеке творческое отношение к действительности, вызывает эстетическое удовольствие и формирует эстетическую потребность, которые неизбежно превращаются в нечто самостоятельное, уже способное осуществлять обратное воздействие на труд; возникают устойчивые эстетические стимулы к труду, рожденные самим трудом и концентрированно выра-

---

<sup>1</sup> А. Маршалл. Люди незапамятных времен, стр. 40—42.

<sup>2</sup> Там же, стр. 45.

женные в эстетической потребности человека. Радость, однажды испытанная первобытным человеком в процессе труда, становится устойчивой доминантой его духовных потребностей, которые он удовлетворяет и развивает, вновь и вновь возвращаясь к труду.

Следует отметить, что формирование первобытного человека в процессе труда происходило на широкой эмоциональной основе, которая, дифференцируясь, усложнялась и совершенствовалась. И эта широкая эмоциональная база трудовой деятельности первобытного человека, безусловно, оказывала огромное влияние на формирование его эстетической потребности. Удача на охоте, создание нового орудия труда, открытие огня, приручение животных — все это становилось для человека свидетельством его силы, возможности подчинить себе природу. На этой основе возникало и развивалось чувство уверенности, радости, прекрасного.

Чувство уверенности, радости находило свое эмоциональное выражение в танцах и плясках, в веселых представлениях, посвященных победе над зверем, удачному сбору растений, постройке новых жилищ. Следовательно, многие танцы, пляски, представления у первобытных племен хотя и носили символический, условно-ритуальный характер, но не были проявлением только религиозных идей, ибо воспитывали в человеке не столько чувство страха и преклонения, сколько уверенность в своих силах, творческое отношение к миру.

Те же изображения, которые, по мнению некоторых антропологов и историков первобытной культуры, служили для магических действий, все же не являлись чисто религиозными изображениями. К. Варналис высказал замечательную мысль о сущности этих рисунков: «Рассуждения о том, что первобытный художник, рисуя животных с целью якобы вызвать таким образом магическое поражение животных, нередко изображал смертельно раненных животных во время действительной охоты кажутся нам менее правдоподобными по сравнению с тем простым объяснением, что указанный художник изображал смертельно раненное животное с тем, чтобы более выразительно передать эстетическое впечатление от реалистического воспроизведения успешной охоты»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> К. Варналис, Эстетика — критика, М., Изд-во иностранной литературы, 1961, стр. 71.

У первобытного человека развивается также чувство красивого на основе лучшего образца в искусстве. В австралийском мифе «Млечный Путь» лучший певец и танцор Припригги приносит радость людям и воспитывает в них желание красиво танцевать: «Его песни всех волнуют, и люди будут танцевать так же красиво, как и он»<sup>1</sup>.

Вместе с тем в первобытном коллективе возникают и развиваются и такие более сложные и высокие эстетические и моральные качества, как дружба, взаимопомощь, любовь.

Австралийские племена оставили нам древнейшее, видимо одно из первых, сказание о верной и бескорыстной любви в мифе «Радуга и цветок хлебного дерева». «Давным-давно жили на острове Нил три брата и звали их Уолара, Нибиджура и Куррамон. Уолара и Нибиджура были сильные и красивые, а Куррамон был слабый и худой». Первые два брата посватались, но получили отказ. «Тогда слабый и худой Куррамон сказал, что он тоже хочет посвататься к Ламари, но красивые братья начали смеяться над ним».

Сила умершей матери помогла Куррамону стать красивым. «Тогда он пошел к Ламари... Она поднялась и пошла с ним, потому что она полюбила его». Однако злые братья решили погубить Куррамона на рыбной ловле. Тогда он сказал своей молодой жене: «Если братья убьют меня, к тебе прилетит маленькая птичка, а на клюве у нее будет капелька крови, и когда ты увидишь ее — знай, что я умер». Услышала это Ламари, и силы покинули ее, и она не могла вымолвить ни слова».

Братья погубили Куррамона и поспешили к Ламари, думая, что теперь она выберет одного из них, но маленькая птичка опередила их; Ламари пронзила себя копьем и умерла. Тогда злые братья решили воскресить своего младшего брата, «столкнули каноэ в воду и поплыли к большому рифу, где погиб Куррамон. Они поглядели в воду и увидели, как тело Куррамона колышется в волнах. И вдруг Куррамон исчез, а от рифа метнулась в сторону разноцветная рыба. Она выпрыгнула из моря и... дугой полетела по небу. А позади нее потянулся разноцветный след и радугой повис в небе. ...Она перекинулась через лес и упала на хижину, возле которой лежала Ламари. Разноцветная радуга накрыла Ламари, и она превратилась

---

<sup>1</sup> А. Маршалл, Люди незапамятных времен, стр. 20.



в цветок хлебного дерева, и цветок этот распустился под радужным лучом. И сейчас, когда дождь и солнце вместе приходят на землю, расцветает цветок хлебного дерева, и радуга стоит над ним. И так будет всегда»<sup>1</sup>.

Так в очень поэтичной форме древние австралийцы воспели верность влюбленных, вечность высокой и светлой любви. Поистине высокохудожествен, хотя и наивен (это вполне понятно) образ радуги и хлебного дерева, которые, как бы являясь перевоплощением влюбленных, соединяются неразрывно и навеки. Ясно, что такое чудесное художественное творение могло возникнуть у людей с развитым эстетическим чувством.

В австралийских мифах нашли художественное отражение и другие стороны духовной жизни. В мифе «Себялюбцы» и сказке «Аист и ворон» ставятся моральные проблемы. В мифе «Себялюбцы» разоблачается эгоизм злых людей, а в сказке «Аист и ворон» осуждаются вражда и ссоры, им дается не только моральная, но и эстетическая оценка, так как поступки эти оцениваются как безобразные и некрасивые.

Не менее поэтичные мифы и легенды племен Новой Зеландии — страны Маори. Смелость и чувство превосходства над силами природы отражены в легендах Маори, поэтически передающих своеобразие эстетических переживаний этого народа.

Так, легендарный Мауи решил победить смерть, существующую в виде ужасной богини Хине-нуи-те-По. Чтобы осуществить этот подвиг, он запретил птицам смеяться. «Никто из вас не должен смеяться, — сказал он, — пока я буду пролезать в ее рот... Когда я снова вылезу обратно, вы сможете веселиться и петь сколько захотите, ибо я убью богиню, и люди и птицы никогда не будут умирать». Но его подвела трясогузка, которая увидев, как смешно Мауи дрыгает ногами, залезая в пасть злой богини, «не выдержала и звонко расхохоталась. Хине проснулась. Из красных глаз старухи сверкнули молнии, а зубы со страшным скрежетом сомкнулись. И все это случилось из-за смешка маленькой трясогузки, а ведь не засмейся трясогузка и Мауи победил бы смерть»<sup>2</sup>. Лишь глупая случайность помешала герою победить смерть; по-

<sup>1</sup> А. Маршалл, Люди незапамятных времен, стр. 139—145.

<sup>2</sup> А. Б. Рид, Мифы и легенды страны Маори, М., Изд-во иностранной литературы, 1960, стр. 45, 46.

беда над смертью вполне возможна — таков оптимистический смысл этой легенды.

В другой легенде — «Деревянная голова» — воспевается сила разума человека, который победил заколдованную огромную деревянную голову, пугавшую и губившую людей. «Мы пришли,— говорит герой этой легенды Хакавау,— лишь для того, чтобы вопль деревянной головы больше не разрушал разум людей, не убивал их»<sup>1</sup>.

В легенде «Кахукура и рыбаки-волшебники» в поэтически-образной форме утверждается светлая мысль о том, что под яркими лучами солнца рассеиваются силы и чары злых волшебников, и человек овладевает тайнами природы и труда<sup>2</sup>.

Как и у австралийских племен, любовь у племен страны Маори приобретает замечательные черты задушевности и глубокой лиричности. Вот одно из замечательных описаний любви: «Звезду... полюбило крошечное озеро, затерявшееся высоко в горах. Медленно тянулся жаркий день, пока наконец на западном небе не восходила звезда. Завидев красавицу, озеро вздрагивало. Всю ночь напролет смотрелась звезда в озеро, словно в зеркальце»<sup>3</sup>.

Даже у самых отсталых и примитивных племен Новой Гвинеи есть предания, в которых запечатлены процессы возникновения элементарных эстетических потребностей. Например, в легенде «Первые люди» рассказывается о том, как первые люди победили людоеда и древесных медведей и, чтобы выразить радость по поводу победы, пустились в пляс.

Так постепенно, уже на ранних стадиях человеческого общества были выделены основные стороны действительности, ставшие затем предметом эстетического отражения,— природа, трудовая деятельность человека, духовная жизнь общества. Мы видим что в синкретическом первобытном сознании элементам религиозной веры — страху перед силами природы, анимистическим и тотемистическим представлениям — противостоят более основательно развитые элементы эстетического сознания, конкретно раскрывающиеся в антропоморфизме, утверждении творческой силы человека, коллективности чувства, мышления и труда, в художественно-эстетической деятельности и сознании

---

<sup>1</sup> А. Б. Рид, Мифы и легенды страны Маори, стр. 61.

<sup>2</sup> Там же, стр. 71—76.

<sup>3</sup> Там же, 78.

первобытного человека. Эти элементы эстетического совместно с элементами практически-духовной деятельности в первобытном сознании до такой степени господствуют над элементами темной религиозной веры, что антагонизм между ними еще только назревает, находится в становлении.

Противники как бы расставляют свои силы и нащупывают слабые и сильные места. Но этот этап скоро минует, ход истории неумолимо влечет их к ожесточенной и непримиримой борьбе, к страшным, уродливым катаклизмам, порожденным уродливостью эксплуататорского, классового общества, к попыткам религии, ставшей господствующей идеологией, задавить стремление человека к знанию, наслаждению красотой природы, человеческого духа и тела, к совершенным и подлинно человеческим принципам жизни.

## ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И РЕЛИГИОЗНОГО СОЗНАНИЯ В КЛАССОВОМ, ЭКСПЛУАТАТОРСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Классовое, эксплуататорское общество, разорвав цельность универсально развивающегося человека, породило конфликты в материально-практической и духовной жизни. В общечеловеческом масштабе эти конфликты превратились в антагонизм эксплуатируемых и эксплуататорских классов. Религиозная вера, ставшая существенным, а в определенные исторические эпохи и главным элементом господствующей идеологии, вступила в непримиримое противоречие с эстетическим сознанием. Основой этого противоречия все более и более становится социальная причина — историческая невозможность уничтожения отношений господства, подчинения и эксплуатации.

Этот процесс начинается уже в античном рабовладельческом обществе. Для рабовладельческого античного общества, как говорилось выше, было характерным существование в общественном сознании такого религиозно-мистического элемента, как идея рока, судьбы, неизбежности того жизненного пути, который предначертан человеку свыше. В то же время искусство стремилось к глубокому художественному познанию реальной жизни. Даже в период эллинизма, когда распространяются идеи неоплато-

низма, в пластических искусствах мы видим изумительные творения, воспроизводящие во всей непосредственности и чувственной достоверности физическую и духовную красоту человека. Способность эстетического сознания античности сопротивляться религиозно-мистической идеологии в значительной мере была обусловлена силой народной основы, на которую опиралось искусство, органической связью с народным художественным творчеством.

Подобные процессы можно наблюдать и на Востоке. Нарастание буддистских религиозных сюжетов в искусстве Древней Индии и Цейлона вместе с тем резко контрастирует с наивным (подчас чувственно-эстетическим) реалистическим изображением человека и его жизни. Так, на Цейлоне создается масса культовых изображений Будды. И вдруг среди этого сонма Будд встречаются рельефные изображения влюбленных пар юношей и девушек, трогательно прильнувших друг к другу. Ни грана религиозности, ни грана мистики нет в этих изумительных образах человеческой любви. В центральных провинциях Индии II века н. э. наряду со скульптурными образами Будды мы видим изумительные по своему реализму и юмору изображения обнаженных фигур куртизанок, ногами попирающих мужчин. Над этими изображениями барельефно дается жанровая сцена на балконе: или ласки возлюбленных, или ссора куртизанки и мужчины. Более необычного сочетания идей мистической «нирваны» Будды и сочной, яркой человеческой жизни во всей ее чувственной непосредственности нельзя себе представить.

Таким образом, на заре классового общества, в эпоху возникающей и развитой рабовладельческой формации переплетающиеся между собой эстетическое сознание и религиозная идеология все время внутренне стоят друг против друга как несовместимые духовные феномены. Религиозная идеология стремится подчинить себе искусство и наивно материалистическое эстетическое сознание народа. Но пока ей это не удастся сделать, ибо искусство и эстетическое сознание в целом еще сильны своими народными истоками, еще способны противостоять напору мистических идей.

Феодализм стал той социально-экономической формой, в которой профессиональное искусство почти полностью подчинилось церкви и религии. Эстетическая концепция феодального общества есть концепция религиозно-мистического понимания прекрасного, возвышенного,

трагического, концепция мистификации эстетического сознания народа. И поэтому возникает иллюзия снятия противоположности религиозной веры и эстетического сознания, ибо последнее как бы полностью поглощается религиозной идеологией.

На самом же деле именно в феодальном обществе противоположность эстетического сознания и религиозной веры достигает своего апогея, так как религия посягает на основу эстетического развития — народное творчество, народные эстетические принципы, на народную основу духовной жизни общества. И чем сильнее стараются церковь и религия давить на народное сознание, тем сильнее и активнее народ сопротивляется этому давлению. Это характерно не только для сферы духовной жизни феодального общества, но и для сферы его политической жизни.

В народном сознании, несмотря на страшный экономический и духовный гнет, присутствует глубоко реалистический подход к жизни, находящий свое отражение также в эстетическом сознании и художественном творчестве народа. В народном эстетическом сознании на протяжении столетий сохранялась изумительно трогательная и глубокая любовь к природе. «Красно солнышко», «белы цветики», «речка синяя», «лес дремучий», «белая березонька» — все эти народные эпитеты говорят о стихийно-материалистическом понимании объективной красоты родной природы.

Церковь же стремилась путем введения символа в пластические искусства и аллегории в литературу и поэзию как можно основательнее отдалить человека от восприятия реальной, земной красоты мира. Причем часто она не брезговала явным заимствованием из искусства и эстетических представлений предшествующих эпох или же прибегала к мистификации народного искусства, что вынуждены признать даже сами церковные идеологи. «Например, символ корабля,— пишет один из теоретиков современного православия,— в далекой древности обозначал путешествие души в потусторонний мир, а со времени появления христианства стал просто символом благополучного жизненного пути, символом благоденствия... Корабль стал символом церкви, плывущей по водам житейского моря. а также символом души, ведомой церковью»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Л. Успенский, Первохристианское искусство. — «Журнал Московской патриархии», 1958, № 8, стр. 53.

В официальном христианском церковном искусстве средневековья реалистические принципы были почти полностью изгнаны из изобразительных искусств, на смену им пришло плоскостное изображение, асимметрия, отсутствие светотени и предельный схематизм. «Почти бестелесно, в одухотворенной дематериализации фигуры отделяются от фона и организуются повсюду, где они должны представлять мысленное единство, в идеальном зрительном плане, в котором они выделяются, подобно ряду параллельных оптических привидений, из идеальной, также представленной только как оптическое впечатление, пространственной зоны»<sup>1</sup>, — пишет о готической скульптуре один из крупнейших исследователей средневекового искусства Макс Дворжак.

Пытаясь ассимилировать народное искусство и народные эстетические представления, церковь наполняла их христианскими идеями. Так, на Руси были трансформированы древние языческие зимние, весенние и летние празднества, получившие христианский характер. Даже такая предельно отрешенная от земли религия Востока, как буддизм, не гнушалась мистифицировать народное искусство, мистифицировать эстетическое сознание народа. Буддисты, борясь за распространение своего учения, старались сделать свои проповеди более увлекательными и понятными народу. Поэтому, например, для китайских буддистских сочинений характерен прежде всего язык, очень близкий к разговорному языку. «Для большей доходчивости проповедник облакал свой рассказ в близкие народу литературные формы, взятые из народной поэзии и народных рассказов»<sup>2</sup>.

Правда, здесь происходил и обратный процесс: народное искусство насыщало религиозные художественные формы своим содержанием, деформировало религиозные догмы, привнося в официальное искусство неповторимый колорит народной национальной культуры. «В средние века, — указывает А. Егоров, — искусство взрывало религию изнутри, а вовсе не «растворялось» в ней. ...В средневековых мистерях, мираклях и церковной скульптуре святые изображались нередко по образу и подобию крестьян

---

<sup>1</sup> М. Дворжак, Очерки по искусству средневековья, М., Огиз — Изогиз, 1934, стр. 105.

<sup>2</sup> «Китайские рукописи из Дунь-Хуана», М., Изд-во иностранной литературы, 1963, стр. 7.

или бюргеров»<sup>1</sup>. В этой связи следует указать на книгу чешского исследователя Фердинанда Бучины «Готические мадонны»<sup>2</sup>, в которой собраны и проанализированы скульптуры чешских мадонн, памятники, в которых запечатлена не мистическая красота богоматери, а трогательная и подчас наивная и простоватая красота чешских девушек и женщин из народа.

Противоречие между эстетическим и религиозным сознанием достигает в период зрелых феодальных отношений наивысшей точки, ибо церковь, являясь господствующей социальной и духовной организацией, мобилизует все силы для борьбы против народного сознания, пытается сломить народный дух, народные представления о красоте природы, народные идеалы, народное понимание прекрасного в человеке. Подчинив и поставив себе на службу профессиональное искусство, церковь использовала его в борьбе против народной мифологии и фольклора. Но ни политическое могущество церкви, ни экономическое принуждение, ни идеологическое давление не могли сломить реалистического в своей основе эстетического сознания народа. Народное искусство продолжало жить и бороться против религиозной идеологии на протяжении всего средневековья. Выработав своеобразный иммунитет против религиозных влияний, оно не только защищалось, но и нападало, зло высмеивая и разоблачая церковь, религию, их служителей.

Таким образом, если в рабовладельческом обществе противники как бы расставляли свои силы, то в феодальном они вступили в яростную и непримиримую схватку, в которой религия, несмотря на всю мощь находившихся в ее распоряжении средств, не смогла сломить искусство и эстетическое сознание народа. Результаты борьбы ясно определились на исходе средневековья, когда реалистическое видение мира стало просачиваться и в профессиональное искусство, размывая прочные доселе стены религиозных крепостей.

Беспрекословный авторитет религии и церкви постепенно падал, их влияние медленно, но верно изгонялось из профессионального искусства, отражавшего прогрессивные тенденции общественного развития. Рабле в «Гарган-

---

<sup>1</sup> А. Егорцов, «Искусство и общественная жизнь», М., «Советский писатель», 1959, стр. 115.

<sup>2</sup> F. Bučina, Gotische Madonnen, Praga, «Artia», 1958.

тьюа и Пантагрюэле» едко высмеивал церковников. Еще раньше это делали Ганс Сакс в своих антиклерикальных стихах и Эразм Роттердамский в «Похвале глупости». Антицерковные и атеистические идеи пронизывают теперь не только народное сознание, сознание эксплуатируемых классов, но проникают и в идеологию буржуазии — господствующего прогрессивного класса, который не мог бороться за осуществление своих целей, не борясь с феодальной формой религиозной идеологии. Это коренным образом меняет соотношение сил и в сфере эстетического сознания. Церковь теперь уже с трудом может контролировать народное творчество, она теряет свои позиции и в сфере профессионального искусства, в сфере эстетических представлений и концепций господствующего класса и художественной интеллигенции.

Духовная жизнь капиталистического общества на прогрессивной стадии его развития подчас оказывается несовместимой с философской или эстетической защитой религии. Даже мыслители, с симпатией относящиеся к религии, не осмеливаются открыто ее проявлять. Так, М. Гюйо, стремившийся создать подчищенный вариант космически-пантеистической веры, вынужден был говорить о том, что «искусство, составляющее часть всякой религии, отделится от нее, станет независимым от всякой традиции, от всякого символизма...»<sup>1</sup>. Но вслед за этим он утверждал и совершенно обратное: «В сущности, почти нет такого искусства, которое не могло бы быть согласовано со строго религиозным чувством»<sup>2</sup>.

Наполнение атеистическим содержанием эстетического сознания общества приводит к тому, что в новое время искусство открыто отказывается от религиозной тематики и сюжетов, становясь откровенно антирелигиозным и атеистическим. Каждый значительный художник нового времени значителен еще и потому, что он выступает против религиозной идеологии или церкви. Это становится одним из важнейших критериев его прогрессивности.

Капитализм подготовил социальные и духовные основы для умирания религиозного сознания. Но социальная природа капитализма такова, что она не может привести к уничтожению идеологии рабопения и пассивности. «Социальная придавленность трудящихся масс, кажущаяся

---

<sup>1</sup> М. Гюйо, Иррелигиозность будущего, М., 1907, стр. 282.

<sup>2</sup> Там же, стр. 287.



полная беспомощность их перед слепыми силами капитализма... вот в чем самый глубокий современный корень религии,— писал В. И. Ленин.— Страх перед слепой силой капитала, которая слепа, ибо не может быть предусмотрена массами народа, которая... грозит принести... и приносит «внезапное», неожиданное», «случайное» разорение, гибель, превращение в нищего паупера, в проститутку, голодная смерть — вот... корень современной религии...»<sup>1</sup>. Следовательно, в принципе капитализм не в состоянии уничтожить влияние религиозной мистики на эстетическое сознание общества, на искусство и художественное творчество. Более того, на стадии империализма, в условиях загнивания духовной культуры, капитализм, его искусство все более и более смыкаются с самыми реакционными формами идеологии и с религией в том числе.

Таким образом, создав возможности для разрешения противоречия между эстетическим и религиозным сознанием, капитализм не может реализовать эту возможность. Не будучи способным революционно решить это противоречие, он на последней стадии своего развития стремится примирить непримиримое, соединить несоединимое и тем самым снять объективно существующее противоречие. И только социализм, уничтожая социальные и духовные причины существования религиозной идеологии, способен привести к разрешению этого противоречия, создав реальные условия для «засыпания» (Ф. Энгельс), отмирания религиозной веры.

## ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗРЕШЕНИЯ ПРОТИВОРЕЧИЯ В СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Отмирание религии в условиях социалистического общества обусловлено в первую очередь объективными социальными причинами — уничтожением эксплуатации человека человеком, наличием подлинной духовной свободы и массового движения народа к знанию, социальным расширением границ познания. В нашем обществе уничтожены классовые и подорваны социальные корни религии. У религиозного сознания в условиях социализма и коммунизма нет социального объекта, нет тех классов и социальных

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 419.

сил, которые заинтересованы в его существовании. Плановое хозяйство, постоянный рост материального благосостояния и культурного уровня трудящихся все более и более суживают возможности существования религиозного сознания, создают условия для исключения из жизни нашего общества рецидивов оживления религиозных настроений.

Укрепление социалистического лагеря и международного престижа нашей страны, реальная возможность предотвращения новой войны, материально подкрепленная нашим военным потенциалом, рост движения борцов за мир — все это подрывает объективные условия, способствующие сохранению религиозных пережитков. Ведь огромную роль в сохранении и оживлении религиозных настроений всегда играла угроза войны, угроза гибели близких людей, разорения и нищеты. Участвуя в борьбе за мир, миллионы людей также вносят свой реальный вклад в предотвращение этой угрозы. Возможность научного предвидения результатов социальной практики снимает необходимость в религиозной вере, которая в прошлом отражала объективную невозможность общества в целом предвидеть результаты стихийно складывающихся процессов общественного развития. Таким образом, подрубается еще один корень, питающий религиозное сознание. Недаром церковники сегодня всячески стремятся отождествить научное предвидение коммунистов и слепую религиозную веру христиан, считая их качественно однозначными. Это, безусловно, связано с тем, что религия и здесь теряет ту почву — социальную и гносеологическую, — на которой она держалась, и потому вынуждена фальсифицировать и истолковывать в свете собственных интересов процессы, происходящие в нашем обществе.

В дальнейшем своем развитии коммунистическая общественная формация вообще ликвидирует условия, породившие религиозное сознание в предшествующих формациях. Этот процесс, как указывалось выше, начинается еще в условиях капиталистического общества. «Разве тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии... возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа?» — спрашивает К. Маркс и отвечает: «Куда же Вулкану против Roberts & Co, Юпитеру против громоотвода и Гермесу против Crédit Мо-

bilier!»<sup>1</sup> И хотя капитализм увеличивает господство над силами природы, что в свою очередь создает условия для отмирания религии, но вместе с тем он вновь порождает и еще более усиливает социальные причины религиозной веры, да и господство над силами природы сильно ограничивается уродливыми отношениями капиталистической эксплуатации. Лишь социализм уничтожает уродливое, противоестественное, хотя исторически и неизбежное противоречие между растущим господством человека над силами природы и его бессилием перед законами эксплуататорского общества.

Уничтожив причины этого противоречия, социализм и коммунизм вместе с тем создают объективные условия и для отмирания архаических элементов общественного сознания. В процессе изживания архаических элементов общественного сознания, и в частности религиозной веры, огромное значение имеет развивающееся эстетическое сознание коммунистического общества, в особенности его важнейшая область — искусство социалистического реализма. Полностью освободившись от религиозного содержания, искусство, глубоко реалистически, эмоционально взволнованно показывая действительность, способно пробудить в верующем человеке стремление к подлинной красоте.

Реалистическое искусство внутренне антагонистично вере, оно способствует атеистическому воспитанию человека. По верному замечанию С. Ваймана, «реалистический метод возникает как эстетическое преодоление религии»<sup>2</sup>. Бывший профессор Ленинградской духовной академии А. Осипов говорит о том, что первое стремление к атеизму было связано у него с тягой к искусству. После освобождения Эстонии в 1940 году А. Осипов, с радостью принявший Советскую власть (он жил в Эстонии), решил написать пьесу: «Мне очень хотелось выразить свое социально-политическое кредо, и я, что называется «для души», написал в это время пьесу, в которой выразил обуревавшие меня чувства. Эту пьесу я понес было на просмотр художественному руководителю приехавшего к нам в Таллин театра. Увы! Он оказался перестраховщиком и не захотел ее даже прочесть. А кто знает, попади я

---

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 135.

<sup>2</sup> С. В а й м а н, Марксистская эстетика и проблемы реализма, М., «Советский писатель», 1962, стр. 301.

на другого человека, мог бы иначе пойти и процесс моего духовного перерождения и возрождения»<sup>1</sup>.

Однако не следует понимать прямолинейно борьбу современного прогрессивного искусства и искусства социалистического реализма против религиозной идеологии. Искусство всегда пользовалось не только методом реалистической типизации, раскрытия жизни в формах самой жизни, но и методом предельно широкого и условного общения — символом, в котором исчезала непосредственная достоверность факта, но зато подчас более глубоко раскрывались существенные социальные стороны жизни, создавались образы, обладающие характером общезначимости. Причем в этом случае даже религиозные сюжеты и образы приобретали художественную значимость, так как они наполнялись социально-прогрессивным, гуманистическим содержанием. Достаточно вспомнить пушкинского «Пророка», устами которого поэт призывал «глаголом жечь сердца людей», придавая религиозному образу символическое, глубоко прогрессивное социальное звучание.

Таким образом, метод символического художественно-образного решения сам по себе не является реакционным или прогрессивным; все зависит от того, каким социальным содержанием он наполняется. К примеру, художественное совершенство монументальной скульптуры В. Мухиной «Рабочий и колхозница» обусловлено тем, что идея социализма, идея нерушимого союза рабочих и крестьян нашла адекватное выражение в образе-символе. Не менее связаны идея и символ в графическом рисунке прогрессивного бельгийского художника Франца Мазереля «Распятый Христос», где евангельский сюжет является лишь внешним поводом для раскрытия в образе распятого «механизированного» Христа идеи антигуманности современного капиталистического мира, распнувшего во имя наживы все подлинно человеческое. Этот образ — символ мужественного страдания и призыва, в нем нет отчаяния и беспомощности. В том же аспекте решена гравюра Мазереля «Святой Себастьян», символически изображающая мучения человека в современном буржуазном милитаризованном мире.

В борьбе за духовный мир человека советское искусство должно создавать произведения, сочетающие луч-

---

<sup>1</sup> А. А. Осипов, Путь к духовной свободе, М., Госполитиздат, 1960, стр. 53.

шие атеистические традиции критического реализма с методом и формами искусства социалистического реализма, свободного от религиозных идей. В борьбе с религиозными пережитками огромное значение имеют не только прямо антирелигиозные, но и все подлинно значительные произведения искусства, в которых глубоко и высокохудожественно отражается жизнь. Так, делу атеистического воспитания служит и серия рисунков Б. Пророкова «Это не должно повториться», страстно и гневно протестующих против войны, призывающих к борьбе за мир. Эти рисунки помогают людям эмоционально пережить и понять главнейшую проблему современности — проблему мира, помогают отойти от религиозно-фаталистического представления о судьбах человечества. Такие значительные произведения искусства социалистического реализма, как «Патетическая оратория» Свиридова, Двенадцатая симфония Шостаковича, «Судьба человека» Шолохова, «Василий Теркин» Твардовского, раскрывают подлинную красоту и смысл жизни, наполняя человека чувством радости и уверенности в своих силах, пробуждают в нем энергию для борьбы за преобразование мира.

На духовный мир человека, еще не отрешившегося от религиозных представлений, благотворно влияет поэзия А. Пушкина и М. Лермонтова, Н. Некрасова и А. Блока. Огромное значение имеет творчество Л. Н. Толстого, разоблачавшего паразитизм, ложь и лицемерие русской православной церкви и христианской религии. Драматургия А. Чехова, живопись И. Левитана, музыка П. Чайковского, произведения многих других замечательных мастеров русского и мирового искусства не менее действенны и важны для формирования эстетических потребностей человека коммунистического общества.

Социализм, а тем более коммунизм, создавая высокую духовную культуру общества, создает также и все условия для подъема народного художественного творчества. В условиях классового эксплуататорского общества профессиональное и народное искусство подчас противостояли друг другу, так как профессиональное искусство часто создавало художественные образы, чуждые народному эстетическому сознанию, народному художественному творчеству. В условиях социализма и коммунизма эти возможные моменты противоречия снимаются, профессиональное и народное художественное творчество идут в общем русле процесса создания культуры коммунистиче-

ского общества. Самодеятельное искусство впитывает в себя лучшее из традиционных форм народного творчества. В то же время новый уровень профессионального и самодеятельного искусства, делающий их в одинаковой мере выразителями народа, строящего коммунизм, способствует отмиранию тех устаревших форм народного творчества, которые были оправданы в определенных исторических условиях и исчезновение которых также является еще одним свидетельством изживания религиозного сознания.

Исторически судьба религиозного сознания была predetermined с первых шагов социалистического строительства. Сама объективная действительность, принципы социалистического и коммунистического общества враждебны религиозному сознанию. Общественное сознание людей социалистического общества определяется социалистической действительностью, в которой «прозрачные отношения» между членами общества уничтожают возможность их извращенного толкования. Наконец, искусство как важнейший элемент эстетического сознания становится одним из активных борцов с религией.

# КРИТИКА БОГОСЛОВСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В СОВРЕМЕННОЙ БУРЖУАЗНОЙ ЭСТЕТИКЕ И ИСКУССТВЕ

История культуры есть по преимуществу процесс угашения разума буржуазным государством и его слугой — церковью, процесс безумного расхищения той ценной энергии, которая преобразует мир.

*М. Горький*

В условиях современного буржуазного общества, в котором влияние идей социализма, социального прогресса, демократии и мира становится все более сильным, религиозное сознание испытывает серьезный кризис. Церковь и секты с каждым годом теряют миллионы своих членов. Религиозное миросозерцание становится чуждым все большему числу людей, так как оно не может, цепляясь за окостенелые догмы и представления, ответить на многие вопросы современности. На это указывают сами служители церкви. Так, кардинал Фельтен, архиепископ Парижский, сетовал: «Новейшие данные показали, что разрыв между церковью и рабочим миром стал глубже, чем это себе представляли»<sup>1</sup>, подтверждая тем самым слова папы Пия XI о том, что в XX веке церковь потеряла рабочий класс.

Кризисное состояние и растерянность перед современностью отражается и на богословии, где борются две непримиримые тенденции — фундаментализм и модернизм. Фундаменталисты, в особенности идеологи русской православной церкви, утверждают, что религия должна сохранить в целости и неизменности все веками сложившиеся элементы и принципы, модернисты же считают, что в эпоху величайших научных достижений и социальных изменений церковь и богословие должны учитывать все это в практике религиозной жизни, приспособливать научные открытия и социальные изменения к интересам церкви и религии.

Борьба фундаментализма и модернизма охватила все сферы религиозного сознания; она отразилась и в эстетике

---

<sup>1</sup> М. М. Шейнман, Современный клерикализм, М., Изд-во Академии наук СССР, 1964, стр. 243.

ческих буржуазных теориях, так или иначе стоящих на религиозных позициях, и в церковной практике использования эстетических потребностей верующих в своих целях, и в искусстве. Но при этом основная посылка буржуазной эстетики — зависимость искусства от религии — осталась неизменной. Слова Анри Бергсона: «К способности мифотворчества восходит роман, драма, мифология со всем тем, что ей предшествовало. Но романисты и драматурги существовали не всегда, в то время как без религии человечество никогда не обходилось»<sup>1</sup>, — наиболее четко выражают эту позицию буржуазной эстетики.

### ЗАЩИТА РЕЛИГИИ СОВРЕМЕННОЙ БУРЖУАЗНОЙ ЭСТЕТИКОЙ И ЦЕРКОВЬЮ

В современной буржуазной эстетике существуют различные варианты защиты религиозного сознания, начиная от умеренных призывов к терпимости по отношению к религиозной вере и вплоть до апологетики религиозной практики в искусстве.

Так, известный американский эстетик Томас Манро считает, что в процессе борьбы за художественное развитие «нет оснований для ссор с различными течениями мистицизма... если они не заграждают путь всем другим направлениям».<sup>2</sup> И лишь предельно реакционные религиозные идеи, которые «смотрят на жизнь совершенно безнадежно, считая, что вся жизнь плоха и ничто не может быть сделано без воли божьей»<sup>3</sup>, отвергаются Т. Манро, ибо он все же признает прогресс в искусстве, хотя и с позиций умеренного буржуазного либерализма. Однако этот либерализм Т. Манро, по существу, является оправданием традиционных религиозных принципов, используемых церковью для воздействия на души верующих.

Другой представитель американской буржуазной эстетики — Герта Паули — в своем докладе «О доказательстве в эстетике религиозного искусства» (прочитан на

---

<sup>1</sup> H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 1932, p. 112.

<sup>2</sup> T. Munro, *Toward science in to aesthetics*, 1956, p. 112.

<sup>3</sup> T. Munro, *Do the arts progress?* — «The journal of aesthetics and art criticism», Baltimore, 1955, N 2, p. 179.



V Международном эстетическом конгрессе в Амстердаме в августе 1964 г.), исходя из чисто формалистического анализа живописных произведений, приходит к выводу о том, что «большая часть священной живописи, священного искусства избегает реализма, жизненного правдоподобия (имитации жизни). В живописи, скульптуре и других искусствах священные фигуры больше остальных. Эти фигуры и другие священные объекты укреплены, хотя их форма неопределенна. Они вертикально или перпендикулярно акцентированы, прозрачны и имеют необычный свет или цвет»<sup>1</sup>. Отказываясь от принципов научного анализа подобных произведений, провозглашая полный релятивизм, Герта Паули все же положительно оценивает произведения религиозного искусства, считая, что они имеют большое эстетическое и религиозное значение в современном мире.

С еще большей определенностью защищает традиционное религиозное искусство греческий эстетик-идеалист мистического толка Михелис. В докладе, прочитанном на том же V Международном эстетическом конгрессе с характерным названием «Таинственное (ускользающее) в искусстве», он ставит проблему воплощения в искусстве вечных религиозных ценностей, считая носителями этих ценностей классические образцы искусства прошлого. Так, он утверждает: «Микеланджело, отец барокко, сумел схватить бесконечность в конечных формах и закрепить их в принципах нового искусства. На основе этих принципов современного искусства создаются его шедевры... Вечное поддерживается в фигуративном искусстве в формах наиболее материальных»<sup>2</sup>. Исходя из этих позиций, высоко оценивает Михелис и средневековое искусство: «Произведения средневекового изобразительного искусства являют свои динамические формы, которые рассматриваются как совершенство потустороннего мира; их гармония заключается не в форме, но в содержании, которое поддерживает идеи теоцентрической философии»<sup>3</sup>.

Защитив таким образом искусство прошлого, найдя в нем вечное религиозное содержание, Михелис делает четкий и определенный вывод: «В современном искусстве

---

<sup>1</sup> H. Pauly, On demonstrability in aesthetics religions art (V Congrès International d'Esthétique, Amsterdam, août 1964).

<sup>2</sup> P. Michelis, Du fugitif dans l'art (V Congrès...).

<sup>3</sup> Там же.

все стало субъективным, неустойчивым, релятивным. Вот почему в наши дни плодотворно еще раз пересмотреть некоторые проблемы, вернуть искусству его вечное (религиозное.— *Е. Я.*) содержание»<sup>1</sup>. Итак, Михелис теоретически обосновывает необходимость использования традиционных принципов воздействия на верующего средствами искусства, не порывающего с воспроизведением реального мира, хотя и в мистически-религиозном аспекте.

Защита религии в трудах буржуазных эстетиков часто носит предельно откровенный характер. Так, в известной книге В. Зенковского «Из истории эстетических идей в России» (XIX—XX вв.) утверждается, что все значительные русские писатели прошлого опирались на религию, так как только через религиозное мироощущение можно создать подлинные произведения искусства<sup>2</sup>. Реализм Гоголя и Достоевского ставится В. Зенковским на одну доску с мистическими концепциями В. Соловьева, Н. Бердяева, С. Булгакова и поэзией русских символистов конца XIX—начала XX века. В. Зенковский не требует каких-либо новаций в религиозном понимании искусства, он настаивает на том, чтобы оно и сегодня шло тем путем, который был ему «уготован в божественное время», ибо функция искусства — служить богу<sup>3</sup>.

Стремление защитить подобное понимание целей искусства есть и у австрийского эстетика У. Шондорфера. Говоря о взаимосвязи религии и поэзии, он утверждает: «Корень всякого искусства лежит в страстном желании вечности... искусство напоминает человеку о его божественном сходстве с предками. В художественном творчестве, в возможности творить обнаруживается божественная сущность человека, он становится мудрецом и достигает своего Творца — в этом его высшая и конечная цель»<sup>4</sup>.

Выступая на V Международном конгрессе по эстетике, Ульрих Шондорфер подчеркивал, что поэзия выражает вечные, светлые идеи религиозного бытия, все находит конец и выражение в религии; поэтические образы напол-

---

<sup>1</sup> P. Michelis, *Du fugitif dans l'art* (V Congrès...).

<sup>2</sup> V. Senkovskij, *Aus der Geschichte der ästhetischen Ideen in Russland*, Paris, 1958, p. 33.

<sup>3</sup> Там же, стр. 55, 56.

<sup>4</sup> U. Schöndorfer, *Über das Verhältnis der Poesie zur Religion* (V Congrès...).

няясь религиозным содержанием, вырываются за пределы земной жизни, поэзия гораздо лучше, чем философия, выражает божественную сущность, раскрывает религиозный смысл человека и природы.

НА VI эстетическом конгрессе с позиций фундаментализма пытался защитить религиозное искусство итальянский эстетик Джузеппе Кристалди в докладе «Феноменология священного в священном искусстве»<sup>1</sup>.

Буржуазные эстетические концепции, близко примыкающие к фундаментализму, полны страха перед надвигающейся гибелью религии, перед кризисом буржуазного эстетического сознания в целом и искусства в особенности. Они хотели бы сохранить традиционные эстетические «ценности» и в особенности религиозные принципы в искусстве и в эстетике. Но это тщетная надежда. Под напором не только реализма, но и многообразных формалистических течений рушатся традиционные устои искусства буржуазного общества, в него приходят абстракционизм, сюрреализм, поп-арт, дедраматизация, дегероизация. Поэтому другое крыло буржуазной эстетики, близкое по своим методологическим принципам к модернистскому богословию, пытается по-своему спасти религию, пытается оправдать новое в искусстве с позиций религии, придать ему религиозно-мистический смысл и даже поставить на службу современным религиозным организациям.

Особые усилия прилагаются к тому, чтобы доказать близость беспредметного искусства к религиозному сознанию, доказать, что это искусство может быть полезно в сохранении религиозного мировоззрения в современном буржуазном мире. Соображения принципиального характера на этот счет были высказаны уже Вильгельмом Воррингером в его книге «Абстракционизм и вчувствование», где он, воюя против концепции эстетического вчувствования, утверждал извечность абстрактного искусства. «Стремление к абстракции,—писал Воррингер,—стоит у истоков всякого искусства... Каковы же психические предпосылки стремления к абстракции? Мы должны искать их в чувстве мира... народов, в их психическом отношении к космосу... стремление к абстракции является следствием большого внутреннего конфликта между человеком и

---

<sup>1</sup> Cristaldi Giuseppe, Fenomenologia del sacro l'arte sacra (VI Congrès International d'Esthétique, 15—20 VII 1968, Upsala, Suède).

окружающим его внешним миром и в религиозном отношении перекликается с сильной трансцендентной окраской всех представлений»<sup>1</sup>. Поэтому психология потребности в абстрактном искусстве «должна быть историей чувства мира и как таковая стоять наравне с историей религии»<sup>2</sup>. В. Воррингер утверждал, что религиозное стремление к абстракции, присущее первобытным народам, было утрачено в греческом и европейском искусстве, но ...в новое время оно снова вспыхнуло с огромной силой и, следовательно, ведет к оживлению религиозной веры.

С этих же позиций на VI конгрессе абстракционизм защищал американский ученый Вальтер Капп в докладе «Религия как эстетическое настоящее».

Стремление оправдать модернизм в современном буржуазном искусстве с религиозных позиций наглядно проявилось на V и VI Международных конгрессах по эстетике. Так, японский эстетик Нисида в своем докладе «Роль эстетического чувства в становлении беспредметного искусства» утверждал, что религиозное чувство имеет огромное значение в становлении беспредметного искусства, ибо последнее дает простор для проявления духовного, смутных, скрытых религиозных настроений. Предметное же искусство сковывает чувство рамками действительности, мешает раскрытию его религиозного смысла.

На защиту современного буржуазного искусства в аспекте религиозной веры встает и известный английский эстетик-идеалист Герберт Рид. В основу своих рассуждений он кладет утверждение об огромном значении в искусстве интуиции, бессознательного, смутных подсознательных импульсов верующего человека. «Развитие искусства современности идет все более и более к непознаваемому. Создаются композиции бесформенного, двойственного, таинственного, и абстрактные работы не выражают ничего познанного, точно так же они не выражают и непознаваемое. Именно в этом заключается так называемое обожествление произведений современного искусства... Современное искусство в этом смысле всегда представляется обожествлением, так как оно остается загадкой для человека. Оно становится антисоциальным и почти превращается в антиискусство, субъективное и таинственное,

---

<sup>1</sup> «Современная книга по эстетике», М., Изд-во иностранной литературы, 1959, стр. 469.

<sup>2</sup> Там же, стр. 467.

как магия»<sup>1</sup>. Это происходит потому, считает Г. Рид, что «мир фантазии следует своей собственной правде и своим собственным законам, развиваясь свободно, независимо ни от какой необходимости, как внутренней, так и внешней, как субъективной, так и объективной»<sup>2</sup>.

Таким образом, Рид очень верно указывает на связь эстетического агностицизма с мистическими элементами религиозного сознания, связь, которая неизбежно порождает уродливые явления буржуазного искусства. Но делает он это не для того, чтобы осудить последнее, а для того... чтобы оправдать и придать теоретическую основательность союзу мистики и искусства.

Примерно на тех же позициях стоит и бельгийский эстетик Л. Флам, утверждающий, что религия, умирая в своей традиционной форме, все же остается как искусство-религия, которое является не столько отражением предметного мира, сколько самим предметным миром — таинственным и необычным, — и в силу этого требующим мистического поклонения. Наиболее глубоко все эти качества проявляются в сюрреализме и поп-арте, которые полны таинственного и необычного. В целях оправдания искусства-религии Флам обращается даже к... Марксу. Пользуясь Марксовым термином «отчуждение», он утверждает, что в прошлом, когда искусство противостояло действительности как ее отражение, оно как бы отчуждалось от предметного мира; в современном же обществе это отчуждение снимается, ибо искусство-религия само становится предметным миром, таинственным и священным<sup>3</sup>.

Попытку примирить фундаментализм и модернизм на V Международном конгрессе по эстетике сделал американский эстетик Г. Остин в своем сообщении «Традиционные истоки революции и новаторства в церковной архитектуре». Г. Остин понимает, что порвать с фундаменталистской религиозной концепцией, прямо и открыто признать ее поражение — значит подорвать религиозную основу современного модернизма в искусстве. «Несомненно, традиция в ее лучшем смысле не исключает из

---

<sup>1</sup> Журн. «Искусство», 1961, 1, стр. 51, 52.

<sup>2</sup> H. Read, The forms of things unknown, New York, 1960, p. 120.

<sup>3</sup> L. Flam, L'art-religion de l'homme moderne.— «Revue de l'Université de Bruxelles», 1965, N 5, pp. 380—382.

менений,—утверждает он.—Как раз наоборот, сохранить традицию живой — значит постоянно обновлять ее. Меняются обстоятельства, растут знания, появляются новые акценты. От такого обновления зависит жизнь любого человеческого института и не в меньшей степени жизнь основных религий. Традиция основных религий мира показывает, что они в состоянии принять изменения, а также выступить как инициаторы этих изменений»<sup>1</sup>.

Остин уловил ту тенденцию, которая характерна сегодня для позиции официального руководства католической церкви. Если в 1932 году папа Пий XI взывал: «Наше страстное чаяние, наша воля могут существовать, лишь подчиняясь каноническому закону, наше искусство должно быть свободно от реконструкций и трансформаций»<sup>2</sup>, а Святая конгрегация в своем циркуляре от 25 февраля 1947 года сурово заявляла: «...среди направлений искусства современной эпохи мода деформирования и гротеска проникла в многочисленные общественные явления... а сегодня угрожает захватить область священного искусства. ...Необходимо высказать явное отвращение и порицание подобных произведений, так как они оскорбительны и наносят урон благочестию верующих»<sup>3</sup>, то уже 8 апреля 1948 года папа Пий XII, обращаясь к художникам, говорил: «Увенчайте дорогие вам идеалы искусства религиозными сценами, которые их подкрепляют и дополняют. ...Ищите бога в природе и в человеке, но прежде всего в вас самих. Не пытайтесь тщетно создать человеческое без божественного, воссоздать природу без создателя»<sup>4</sup>. Папа Иоанн XXIII в октябре 1961 года заявил: «Священное искусство должно придавать видимым качествам мира — пластике, гармонии, структуре — священный религиозный смысл»<sup>5</sup>. Немногим раньше епископская комиссия Франции утверждала: «Священное искусство должно использовать современные материалы и технические приемы, чувствовать современную жизнь»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> H. Austin, *Convention revolt and innovation in contemporary church architecture* (V. Congrès...).

<sup>2</sup> G. Mercier, *L'art abstrait dans l'art sacré*, Paris, 1964, pp. 207, 208.

<sup>3</sup> Там же, стр. 208, 209.

<sup>4</sup> Там же, стр. 211, 212.

<sup>5</sup> Там же, стр. 214.

<sup>6</sup> Там же, стр. 215.

Здесь очень четко чувствуется тенденция перехода от фундаменталистской непримиримости к политике примирения традиционного и модернистского искусства с тем, чтобы приблизить модернистское искусство к религиозной вере. Следует отметить, что и сами художники-модернисты подчеркивают общность их «творчества» с религиозным восприятием мира. Так, мэтр современного сюрреализма Сальвадор Дали заявляет: «Я... разлагаю материю, для того чтобы перегруппировать ее в процессе синтеза, соответствующего представлению, которое я имею о таких астральных телах, как ангелы и духи высшего порядка»<sup>1</sup>.

Из философских теорий современной буржуазной идеологии наиболее откровенно защищает искусство с позиции религии неотомизм. Неотомисты считают свою философию предельно рационалистической, подчиненной строгой логической закономерности. Они выступают против традиционных мистических принципов защиты религии, считая единственным неопровержимым доказательством «логичности» их системы идеи «ангельского доктора» — Фомы Аквинского. Свой «рационализм», то есть модернизированные принципы средневекового богословия, они переносят и на искусство. Один из лидеров этого направления, Жак Маритен, пишет: «Без интеллектуальной формы, господствующей над материей, искусство будет только чувственным опиумом»<sup>2</sup>. Неотомисты требуют от модернистского искусства сохранять верность религиозной вере выражать ее сущность.

Маритен говорит о том, что в процессе познания (как известно, неотомизм не отрицает возможности познания «грубого», материального мира) «интеллекция целиком отходит от интеллекта и от объекта, потому что в то мгновение, когда происходит познание, интеллект является нематериально самим познанием... Интеллект познает вещи лишь постольку, поскольку они существуют в самом интеллекте, внутри его»<sup>3</sup>. Таким образом, оказывается, что человек познает не свойства материальной действительности, а лишь духовные, идеальные начала, которые он, познав, и должен выразить. Причем в современном мире высокого

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Д. Картен, США в 1953 году, М., Изд-во иностранной литературы, 1953, стр. 136.

<sup>2</sup> J. Maritain, Art et scolastique, 1947, p. 70.

<sup>3</sup> J. Maritain, The range of reason, pp. 14, 15.

развития науки и духовной культуры это понимание процесса познания якобы подтверждается еще основательнее. «Грубая материя какой мы ее раньше знали, исчезла,— заявляет западногерманский епископ О. Шпульбек.— Мы, верующие, сохранив свой взгляд на окружающую действительность мира и на дух, радуемся, что физика показала нам тайны превращения материи и ее форм в нематериальное»<sup>1</sup>. В данном случае налицо довольно примитивная фальсификация современной науки, фальсификация, которую разоблачил еще В. И. Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме». И предпринята она для того, чтобы защитить религию, идею о том, что она сохраняет свое значение и сегодня.

Неотомисты часто утверждают тезис о неизбежности религиозной веры лишь на том основании, что человеку всегда будут присущи духовные потребности. В этом плане они даже пытаются примирить религию и диалектический материализм. «Современный материализм,— пишет профессор Лувенского (католического) университета А. Дондейн,— не является простым отрицанием всех духовных ценностей. Марксизм претендует быть гуманизмом. Он требует свободы для человека, его освобождения от гнета материи»<sup>2</sup>. Но, сделав реверанс в сторону марксизма, А. Дондейн все же не может согласиться с тем, что знание, в том числе и научное, подрывает веру, ибо «вера в бога не противоречит науке. Признание вечности материи не имеет никакого отношения к существованию бога»<sup>3</sup>. И если искусство и поэзия не мешают научному познанию, то и наука не может мешать вере. Они идут рядом, занимаясь различными сферами бытия, утверждает А. Дондейн. Наука изучает сферу фактов, религия — сферу ценностей, недоступных науке, ибо только религия может ответить на вопросы: «стоит ли жить, в чем смысл жизни, в чем ценность свободы, что такое земная жизнь... что такое нравственность и т. д.»<sup>4</sup>. Но А. Дондейн сам не может ответить на вопрос, почему же только религия раскрывает человеку тайны бытия, почему этика не может

---

<sup>1</sup> О. Spülbeck, Der Christ und Weltbild der modernen Naturwissenschaft, Berlin, 1957, S. 73.

<sup>2</sup> А. Дондейн, Современный материализм и вера в бога, Брюссель, 1958, стр. 6.

<sup>3</sup> Там же, стр. 11.

<sup>4</sup> Там же, стр. 22.



решать нравственные проблемы, почему искусство не может раскрыть человеку радость земного бытия, а научная социология — сущность свободы. Здесь он остается в рамках самых общих, спекулятивных рассуждений.

Считая себя новаторами, признавая на словах значение научного знания и даже находя в марксизме некоторые ценности, на деле неотомисты пытаются подчинить и науку, и искусство, и мораль интересам религиозной веры, пытаются по-новому выполнять завет «ангельского доктора» — оставить человеческие знания, культуру в целом на положении служанки богословия, служанки современной церкви. Применительно к эстетическим и художественным проблемам рассуждения неотомистов означают лишь то, что, допуская новаторство в церковной живописи, скульптуре, архитектуре, они требуют, чтобы сохранялась сущность религиозного сознания, вера в существование сверхъестественного, божественного начала.

Так, Маритен утверждает, что художник может «изображать святость под формой самого обыкновенного человека»<sup>1</sup>, и вместе с тем оправдывает деформацию в современном искусстве, полагая, что она дает возможность воспроизвести блеск божественного сияния<sup>2</sup>, указывает, что это сумели сделать такие модернистские художники, как Шагал и Рую. Эти колебания Маритена — яркий пример растерянности, которая характеризует состояние современного религиозного сознания в целом.

Неотомисты прекрасно понимают, что оправдывать модернизм — значит в какой-то мере терять влияние на верующих, привыкших к традиционным принципам изображения и описания божества, но вместе с тем неотомисты не могут не видеть мистической, идеалистической направленности модернистских течений в современном буржуазном искусстве и поэтому пытаются подчинить их своему влиянию, направить в русло церковно-религиозной концепции искусства. «Рационализм» неотомистов предоставляет широкие возможности для иррационалистической, модернистской трактовки религиозных тем и идей в искусстве, так как оправдывает деформацию в изобразительном и декоративном церковном искусстве (витражи, предметы церковных обрядов и ритуалов, мебель и интерьер в целом); он смело идет на внедрение совре-

---

<sup>1</sup> J. Maritain, *Art et scolastique*, p. 104.

<sup>2</sup> Там же, стр. 88.

менного индустриального стиля, новых строительных материалов при строительстве церковных зданий. Эстетика неотомизма, таким образом, явно эклектична.

Следует отметить, что в художественной практике неотомизм часто смыкается с экзистенциализмом, который в теории всячески отвергается неотомистскими лидерами. В этом отношении интересна художественная эволюция французского писателя Франсуа Мориака. Если в романах «Тереза Декейру», «Конец ночи», «Клубок змей» он все противоречия буржуазной действительности, весь цинизм и грязь борьбы за эгоистическое счастье («Тереза Декейру») или материальное благополучие («Клубок змей») разрешает путем примирения человека с миром через поклонение богу, через религиозное озарение и откровение, столь характерные для неотомистской философии в целом, то в более позднем рассказе «Обезьянка» Франсуа Мориак уже не может спасти своих героев от отчаяния. Мориак проповедует в этом рассказе идею, невозможную для неотомиста, — идею смерти бога. Бог умер, и потому отчаяние человека безысходно; оно даже не озаряется светом божественной истины или благодати. Все оттенки безысходности наиболее глубоко воплотились в этом рассказе Франсуа Мориака. В нем сильно чувство отчаяния, сознание невозможности для человека здесь, на земле, и даже на небе обрести счастье.

В рассказе «Обезьянка» все герои находятся в безвыходном положении, все страдают, все на грани отчаяния. Главный герой Гийу — аномальный, болезненный мальчик, которого его родная мать ненавидит и называет обезьянкой. Его ненавидят также ученики школы, в которой он учится, ненавидит учитель Бордас, проявивший к нему поначалу некоторое сочувствие, но затем жестоко оттолкнувший его. И поэтому «Гийу знал, что «боженьки больше нет...». Где же в этом жестоком мире живет бог? Где он оставил хоть какой-нибудь след?»<sup>1</sup>

Мать Гийу страдает не меньше, чем ее больной ребенок, потому что она не может не ненавидеть его, не может не ненавидеть своего мужа Галеаса, не может не ненавидеть свою сноху-баронессу, она ненавидит даже служанку. Ее муж Галеас — безвольный и слабый человек — тоже страдает, страдает от преследований жены, которая была для него супругой лишь однажды — в ту ночь, ког-

---

<sup>1</sup> «Рассказы французских писателей», М., «Мир», 1963, стр. 307.

да они зачали Гийу. Где же выход из этой ужасной ситуации? Где он? Здесь, на земле, его нет, говорит Ф. Мориак; только смерть может разрешить страдания всех.

Кульминацией рассказа является самоубийство сына и отца. Причем сын сам выбирает этот путь, отец же следует за ним. Прежде чем это происходит, Галеас размышляет: «Это его сын, его подобие, перед ним вся долгая жизнь, а он уже достаточно настрадался и сейчас страдает. Но пытки лишь начались, одни палачи у человека в детстве, другие в юности»<sup>1</sup>. Умирает от рака Поль—мать Гийу и жена Галеаса; старая баронесса доживет свой век в богадельне. Мир ужасен, человеческие страдания непреодолимы, тоска и отчаяние человеческого бытия безысходны.

Франсуа Мориак, безусловно, прав, когда показывает нам одиночество человека в буржуазном мире, но он не прав, когда одиночество и отчаяние становятся у него абсолютным кредо человеческого существования. Не видя выхода, Франсуа Мориак приходит к философским выводам, сближающим неотомизм с экзистенциализмом. И хотя внешне мысли Ф. Мориака звучат даже атеистически, в сущности своей та интерпретация жизни, которую предлагает нам автор, по своей безысходности и отчаянию смыкается с религиозной концепцией бренности человеческого бытия. Философия экзистенциализма даже более жестока, ибо не предлагает никакого выхода, хотя бы иллюзорного, в виде традиционного религиозного рая или рационалистических духовных ценностей неотомизма.

Так, при всем своем внешнем различии, неотомизм и экзистенциализм смыкаются в главном — в защите религии. Как философское течение, экзистенциализм вроде бы выступает против традиционной религиозной веры, подчас даже в открыто атеистической форме, как мы это видим у Ж.-П. Сартра. Но в своей художественной практике экзистенциализм близок к религиозной вере, к идеям, проповедуемым церковью. Основоположник философии экзистенциализма С. Кьеркегор очень определенно сформулировал основную идею своей философии: «Жить — значит находиться в состоянии отчаяния. Только оно и является свидетельством человеческого существования». Эта идея С. Кьеркегора лежит в основе и современного экзистенциализма. Один из его французских лидеров — Габриель

---

<sup>1</sup> «Рассказы французских писателей», стр. 323, 324.

Марсель—также считает отчаяние основой жизни, впрочем, полагая, что оно может быть преодолено активным действием. «Отчаяние активно преодолевается, — заявляет он,—смирением и терпением, которые пожалуй составляют скрытую характеристику жизни»<sup>1</sup>. Итак, человеку нужно смиряться. Чем это хуже традиционной религиозной веры?

Многие философы-экзистенциалисты не скрывают своего тяготения к религиозной идеологии. Так, К. Ясперс считает, что выбирать жизненный путь (или учиться жить)—значит учиться умирать. Эта идея умирания, идея отчаяния, пронизывающая все направления экзистенциализма, в конечном счете объединяет их с религиозной идеей бренности человеческого земного бытия, неизбежности страдания на грешной земле. Низведение человека до уровня жалкого, ничтожного, беспомощного существа, подхваченного потоком жизни, дегероизация действительности еще более подчеркивают фидеистический характер литературы и искусства экзистенциализма.

Самый «поток жизни» способствует в модернистском искусстве оправданию буржуазной анархии, утверждению беспомощности человека, его якобы извечной уродливости и извращенности. До ужаса одинока героиня американского кинофильма «Гневное око», попавшая в водоворот «потока жизни»—в общество подонков, гомосексуалистов, убийц, психически больных людей. Одинока и Виридиана (героиня одноименного фильма) в своих поисках христианской чистоты в людях жестокого мира наживы и цинизма, одинока девушка из фильма французского режиссера Годара «Жить своей жизнью», идущая на панель и умирающая от выстрела сутенера. Несчастливы и одиноки многие десятки героев и героинь современного буржуазного кинематографа. Они духовно и физически оскотелены, раздавлены жестоким буржуазным миром. Так эстетическая теория и художественная практика экзистенциализма смыкаются с откровенно богословскими эстетическими концепциями, служат добрую службу религии и церкви.

Буржуазная эстетика всех направлений так или иначе стремится защитить позиции религии в сфере эстетической деятельности, в сфере искусства, старается сделать все, чтобы спасти гибнущий корабль религиозной веры. Но

---

<sup>1</sup> G. Marcel, The existential background of human dignity, Cambridge — Harvard, 1963, p. 142.

это напрасные усилия, о чем свидетельствует полное драматизма утверждение Ж. Маритена: «По мере того как европейская культура отходит от бога, она дегуманизируется— вот то, что создает трагедию нашего времени»<sup>1</sup>. С точки зрения Ж. Маритена, ослабление влияния религии на культуру—трагедия, с точки зрения марксизма—это свидетельство все более усиливающихся прогрессивных тенденций общественной жизни.

В борьбу за верующего человека вступают и сами служители церкви. И здесь они не только опираются на церковные обычаи и традиции, сложившиеся на протяжении сотен лет церковной жизни, не только теоретически защищают религию. Они создают целую систему воздействия на духовный мир человека. Как известно, одним из сильнейших средств эмоционально-образного воздействия на человека является слово. Огромную силу слова очень хорошо понимали и понимают церковники и сектанты.

Ведущий деятель современной православной церкви так начинает одну из своих проповедей: «Вера—это крылья нашей души. На этих крыльях мы высоко поднимаемся над землей, проникая своим духовным взором в небо духовное, в мир невидимый... Вера... светоч, ведущий нас за собой в царство небесное, освещая каждый шаг нашей жизни... Этой верой надо жить, ею надо дышать, надо ею спастись»<sup>2</sup>. Как видим, по форме это начало проповеди красиво, художественно, способно привлечь внимание верующего человека захватить его чувства. А вот другой образ, призванный оправдать религиозную веру: «Как мы постоянно наблюдаем в окружающей нас природе,—говорит патриарх Алексий,—созревший плод уже не может держаться на дереве и падает с него, так разумеет и духовный закон, особенно приложимый к верным служителям тайн божиих, по которому душа, созревшая для вечной жизни, влечется от земли в область небесную»<sup>3</sup>.

На образной силе слова пытаются спекулировать и сектантские проповедники. Правда образность их проповедей более примитивна и менее художественна, но она и рассчитана на слушателя с неразвитыми эстетическими

---

<sup>1</sup> J. Maritain, Questions et conscience, Paris, 1938, p. 233.

<sup>2</sup> Митрополит Николай, Слова, речи, послания, т. II.

<sup>3</sup> Патриарх Алексий, Слова, речи, послания, т. III, стр. 166.

потребностями. Вот в баптистской проповеди возникает лиричный образ березки. «В начале весны,—пишет один из проповедников-баптистов,—мне пришлось посетить березовую рощу. Будучи в роще, я подошел к одной красивой, кудрявой березе, возле которой стоял какой-то неизвестный человек и на высоте одного метра от земли сверлил в ней большое отверстие. Я его спросил, зачем он это делает, и сказал ему, что береза вследствие этого засохнет и погибнет. На мой вопрос и замечание неизвестный заявил: «Мне не жаль, что береза засохнет и пропадет, мне очень нравится, когда из нее бежит сок». Его глупый и бессмысленный поступок унес мои мысли в область интимной семейной жизни, в бытовую обстановку верующих. Сколько в этой области делается таких дел плоти, которые походят на «труд» упомянутого выше глупца. Эти дела плоти—распушенность страстей, которая расстраивает здоровье... и прежде времени старит и изнашивает организм. ...Верующие мужья и жены не должны смотреть друг на друга как на предмет «удовольствия»... Они... не должны приносить ему в жертву всю свою любовь, на которую имеет право прежде всего бог... Прославляйте бога в думах ваших и в делах ваших—вот чем обязаны заниматься верующие»<sup>1</sup>.

Так трогательный образ русской березки и лицемерная забота о здоровье супругов понабодились проповеднику для того, чтобы исподволь, незаметно мысль о здоровье человека и природы подменить утверждением о том, что человек должен быть здоров не для своего счастья, а для того, чтобы служить богу. На этом примере очень ярко видно, как вполне реальные земные явления становятся в религиозной проповеди средством для их религиозного использования. «Церковное красноречие,—замечает Жан де Лабрюйер,—особенно трудно потому, что мирское и ораторское начала в нем должны быть незаметны слушателям. Какое надо проявить искусство чтобы нравиться и в то же время наставлять!»<sup>2</sup>

Церковники и сектанты большое внимание обращают на форму проповеди, тщательно работают над ее внешней эмоционально-эстетической стороной, ибо не могут рассчитывать на силу логической убедительности своих

---

<sup>1</sup> «Братский вестник», 1949, № 1, стр. 68, 69.

<sup>2</sup> Ж. де Лабрюйер, Характеры и нравы нынешнего века, М., Изд-во «Художественная литература», 1954, стр. 368.

проповедей, не могут строить пропаганду религиозных догм на рациональной основе и поэтому используют психофизиологические особенности восприятия слова. «Страстная речь оратора,—пишет П. В. Симонов,—вызывает у слушателей эмоциональное возбуждение, индуктивно тормозящее и наличные впечатления и результаты прошлого опыта. Постепенно человек отменяет (угашает) свои прошлые оценки событий и явлений, перестает критически относиться к словам оратора, принимает его оценки, его точку зрения. И опять-таки подавление собственной активности ведет к стимуляции механизмов подражательного поведения, к готовности следовать за оратором. Необходимо подчеркнуть, что мы говорим об элементах внушения, то есть навязывания суждений без логического доказательства их справедливости. Внушить — не значит доказать с помощью аргументов, адресованных к разуму, В большинстве случаев внушение как раз направлено на преодоление логических доказательств, оно апеллирует к чувствам человека, а не к уму»<sup>1</sup>. Внушение религиозных догм также возможно лишь на основе всяческого затушевывания их логической недоказуемости, на основе торможения у верующего способности логической оценки того, что проповедуется с церковного амвона. Вот почему церковники и сектанты так раздувают, абсолютизируют образную сторону в своих проповедях, спекулируют на эмоциональных свойствах речи и слова.

Изоощренной образности религиозных проповедей научно-атеистическая пропаганда противопоставляет силу научного мировоззрения, логику и доказательность своих положений, опирающихся на практику и знание законов природы и общества. Однако, надеясь на силу логики, на доказательность истин марксизма, некоторые пропагандисты нашего мировоззрения очень часто пренебрегают образностью, эмоциональным воздействием на слушателя. Соединение логической неопровержимости с эмоционально-эстетической образностью позволит быстрее и успешнее бороться с проповедниками религии. Это необходимо еще и потому, что в эстетическом и атеистическом воспитании мы имеем дело с широчайшими народными массами, с верующими и колеблющимися, для которых важна не только логическая последовательность доказательств, но и

---

<sup>1</sup> П. В. Симонов, Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций, М., Изд-во Академии наук СССР, стр. 66, 67.

образность, эмоциональная убедительность, в немалой степени определяющие доходчивость пропаганды.

Ориентируясь только на эмоционально-образную сторону в решении идеологических задач и будучи не в состоянии достичь логической убедительности, религия идет на фальсификацию научных истин, в частности на фальсификацию истории культуры и искусства, лишь бы сохранить свою паству. Так, Микеланджело провозглашается художником, воплотившим вечное, божественное начало, Гойя объявляется мистиком, а Гоген — религиозным ясновидцем. Не отстают от своих собратьев и русская православная церковь. Составители первого сборника «Богословских трудов» заявили о том, что наряду с другими вопросами они намерены уделить значительное внимание «вопросам церковного искусства». Церковники пытаются изобразить величайших деятелей русской культуры и искусства предельно верующими и преданными православию людьми. Так они поступают с Пушкиным, Лермонтовым, Чайковским, Достоевским.

Безусловно, творчество многих художников, писателей поэтов, создавших великие или значительные произведения искусства в условиях классового, эксплуататорского общества, несет на себе печать идеологической борьбы своего времени и, в частности, религиозных идей. Да, не всегда выдающиеся деятели искусства и литературы по своим политическим действиям и убеждениям были на стороне прогрессивных сил общества, не всегда они были свободны от религиозных иллюзий, подчас оказывались под влиянием церкви. Но когда они садились за стол и брали в руки перо, вставали у холста или мраморной глыбы, они, подчиняясь законам искусства, законам правды жизни, становились истинными художниками. Так, Достоевский, почитавший самодержавие и православие, в своих книгах показал всю мерзость общества, базирующегося на этих двух китах феодально-буржуазной России; Л. Толстой, проповедовавший непротивление злу насилием, обличал гнусности русской церкви, звал к борьбе, а не к смирению. Противоречия между творчеством и политическими и религиозными убеждениями порождало подчас страшные коллизии в душе художника. Но величие подлинного художника заключается в его способности победить свои слабости, рутинное и косное в своем мировоззрении, в способности сказать правду людям. Церковники же стараются слабости великого писателя или художника



выдать за сущность, стараются скрыть диалектически сложную основу творчества, выдать желаемое за действительное, стараются создать иконописные мертвые образы великих представителей мировой культуры.

И еще один шаг делают церковники навстречу современному миру: они начинают задумываться над архаичностью религиозных обрядов и ритуалов, мучительно ищут путь, по которому можно было бы пойти, не потеряв ни одной крупницы религиозной веры и вместе с тем не отстав от современного мира. Вот почему так долго и вместе с тем безрезультатно обсуждались на II Ватиканском (XXI Вселенском) соборе вопросы церковной литургии. «От собора... требуют, чтобы литургия, ныне бесстрастная и окаменевшая под своими запыленными и анахроническими покровами, ожила, заговорила»<sup>1</sup>, — писал известный историк католицизма Карло Фалькони. Церковные круги, связанные с практикой современной жизни, высказали пожелание, чтобы стали менее архаичными ритуалы при крещении, чтобы отпущение грехов совершалось целым группам верующих, чтобы верующие более активно участвовали в церковной службе и т. д. Следует отметить, что эти вопросы поднимаются и в православной церкви. Так, в «Церковном вестнике» (органе болгарской православной церкви) некто д-р И. Г. Панковский выступил со статьей «Средства богопомазания», в которой утверждал, что «наиболее мощное действие богослужение оказывает на христиан в том случае, когда они сознательно воспринимают его содержание и с пониманием относятся к богослужебным действиям и символам. Этому помогают упрощение богослужебного языка и участие в общем пении»<sup>2</sup>.

Церковь стремится также осовременить поведение и образ жизни самих церковников. Так, например, образ иезуита, известный по историческим романам, обычно представляется нам как образ зловещего и мрачного фанатического служителя католической церкви. Но не таков современный член иезуитского ордена. В. Некрасов побывавший в Италии, в своей книге «Первое знакомство» рассказывает о том, как однажды в Риме, в плавательном бассейне, советские туристы наблюдали за одним пловцом: «Мы невольно залюбовались им, глядя, как он четко и

---

<sup>1</sup> К. Фалькони, Ватиканский собор и причины его созыва, М., «Прогресс», 1964, стр. 126.

<sup>2</sup> «Церковен вестник», 1956, № 46.

красиво прыгал в воду. Ласточкой, сальто, со стойки на руках, стройный, мускулистый, хорошо сложенный, он врезался в воду бассейна, почти не подымая брызг... Потом мы зашли в ресторанчик. Через несколько минут быстрым, легким шагом зашел в ресторанчик и наш прыгун... Он подсел к нам... У него было приятное, открытое, интеллигентное лицо с высоким лбом, живыми глазами и тонкими ироническими губами. Вообще впечатление производил он очень приятное — вежливый, сдержанный, внимательный. Каково же было мое удивление, когда из дальнейшего разговора выяснилось, что он принадлежит к ордену иезуитов. Я не верил своим глазам. Вот этот молодой, здоровый, красивый парень — иезуит?

Оказалось, что кроме плавания и прыжков в воду он занимается еще и греблей, гимнастикой, а зимой лыжным спортом... Он читал Толстого, Тургенева, Достоевского, Блока, много слышал о Есенине. Из советской прозы читал Эренбурга... первые две части «Тихого Дона»... и «Волоколамское шоссе» Бека»<sup>1</sup>.

В наблюдениях В. Некрасова подмечено стремление современной церкви шагать в ногу с современной жизнью, чтобы боле эффективно влиять на нее. Но вместе с тем это — еще одно свидетельство того, что церковь и религия слабеют в борьбе за человека, что время абсолютного влияния церкви на общественную жизнь, искусство, психологию человека безвозвратно ушло в прошлое.

В русской православной церкви и некоторых сектах также происходят процессы, свидетельствующие о том, что литургия претерпевает изменения, в проповедях и обрядах все больше и больше учитываются эстетические потребности и психология современного человека. Особое значение сегодня церковники и сектанты придают внутреннему оформлению церковных зданий и молитвенных домов, так как они понимают, что то место, где верующий проводит многие часы, должно полностью соответствовать его религиозному настроению и чувству, соответствовать всем сторонам его духовного мира. Вот почему руководители русской православной церкви с неодобрением отзываются о церквях, в которых очень много позолоты, электрического света, внешнего блеска. Такие церкви, по их словам, из божьего храма превращаются в универсальные магазины.

---

<sup>1</sup> В. Некрасов, Первое знакомство, М., «Советский писатель», 1960, стр. 117, 119.

В храме говорят они, должно быть тихо, покойно, в нем должен царить полумрак, создавая настроение смирения и покорности перед богом, ибо «свет божий должен быть не в храме, а в душе верующего».

Сектанты, особенно баптисты, также давно обратили внимание на «благотворное» влияние скромной и благоговейной обстановки на души верующих. В их молитвенных домах почти нет украшений, лишь на стенах развешаны плакаты с богобоязненными надписями: «Бог есть любовь»; «Все мы—единое тело во Христе»; «Будьте кротки, милостивы, чисты сердцем» и т. д. На их молитвенных собраниях царит тишина, тихо журчит проповедь пресвитера. Если же подобная благолепная обстановка нарушается в каких-либо баптистских общинах, то руководители секты сразу же стремятся пресечь эти нарушения. Так, в свое время глава этой секты А. В. Карев обратился с посланием к общинам, которое называлось «О тишине и благолепии в нашем служении». В этом послании, ссылаясь на Христа, якобы любившего покой и тишину, А. В. Карев упрекал верующих: «Сколько сплетней и пустых разговоров можно встретить, и где? — именно в наших молитвенных домах! Где же тут отдых для души? Но вот начинается собрание. Может быть, теперь молитвенный дом превратится в уголок благоговейной тишины и долгожданного покоя для души? Нет, мы ошиблись... Не успели преклонить колена, как раздается бьющая по нервам молитва, доходящая порою до истерики. ...Нет, в таком шуме редко раздается голос божий, и душа уходит из шумного собрания пустой и неудовлетворенной. Крики, шум и чисто нервные явления не питают нашего внутреннего человека»<sup>1</sup>. После такого основательного разноса глава секты дает указания: «Но шумом мы ничего не возьмем! ...Истинное благословение каждого собрания, каждого богослужения не в этих поверхностных эффектах, а в глубоком действии на нашу душу хорошо продуманной, вымоленной на коленях проповеди проповедника. Люди науки работают сейчас над вопросом уменьшения ненужного шума, бьющего по нервам жителей городов. Наступило время и нам, работникам на ниве божьей, подумать о борьбе с ненужным шумом в богослужении наших общин»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «Братский вестник», 1949, № 1, стр. 44, 45.

<sup>2</sup> Там же.

Как видите, и достижения современной науки пригодились для обоснования необходимости тишины, а не только ссылки на Христа. На всем готовы спекулировать церковники и сектанты, лишь бы сохранить свое влияние на чувства и разум верующих людей.

Итак, неизбежность связи религиозного сознания с эстетической потребностью человека и искусством защитники религии пытаются сохранить двумя путями — теоретическими ухищрениями буржуазных эстетиков-идеалистов, оправдывающих эту связь с позиций религиозного фундаментализма или модернизма, и практическими действиями самих церковников и сектантов, старающихся эстетически модернизировать религиозный культ и обрядность. Но есть еще и третий путь, по которому пытаются идти современные защитники религиозной веры, — это обращение за помощью к модернистскому искусству.

## МОДЕРНИСТСКОЕ ИСКУССТВО «СПАСАЕТ» БОГА

Процесс модернизации эстетических сторон религиозного сознания не мог не коснуться и современного буржуазного искусства, которое в своих наиболее крайних направлениях отказалось от гуманистических традиций, от образного решения художественных задач, все более склоняясь к абсолютному субъективизму.

Наиболее наглядно этот процесс сближения религиозной идеологии с этими направлениями в искусстве можно видеть, если обратиться к анализу столь широко известного направления в буржуазном искусстве, как абстракционизм. Представьте себе: художник натягивает холст на подрамник, ставит его поудобней в хорошо освещенной части мастерской, отходит на некоторое расстояние, долго смотрит на полотно, меняя точку зрения. Затем берет в правую руку чернильницу и... с размаху выплескивает содержимое на полотно. По холсту расплывается жирное фиолетовое пятно с подтеками. Художник берет кисть и внизу холста пишет название «картины»: «Мадонна». Десятки подобным образом созданных абстрактных «картин» расхваливаются буржуазной печатью, художественными журналами, известными буржуазными искусствоведами.

Почему же возможны столь абсурдные картины, столь абсурдное на первый взгляд соединение искусства и религии? Оно закономерно, общий процесс загнивания бур-

жуазной идеологии находит здесь свое конкретное выражение. Это свидетельство не только духовного, но и социально-экономического кризиса буржуазного общества. Империалистическая буржуазия является тормозом на пути материального и духовного развития общества, она довела до невероятных размеров все экономические, социальные и духовные противоречия. Сохранение современных капиталистических отношений собственности порождает страшные кризисы. Эти кризисы являются выражением противоречия между возросшими новыми производительными силами и старыми производственными отношениями. Уродливая социально-экономическая система капиталистического общества влияет и на буржуазную культуру и искусство.

Однако не следует представлять себе это влияние упрощенно, ставя его в непосредственную зависимость от экономических процессов, от политической конъюнктуры современных капиталистических стран. Это влияние имеет глубокие исторические корни, объективно вытекает из общей тенденции к деградации буржуазной культуры, связано с общим процессом загнивания капитализма как исторически изжившей себя социально-экономической формации. Говоря о социальной природе современного абстракционизма, необходимо выяснить и его гносеологическую природу, понимание которой дает возможность до конца раскрыть причины его сближения с религиозной мистикой, понять вредную роль абстракционизма в культурной жизни современных капиталистических стран.

Процесс познания очень сложен: он таит в себе возможность преувеличения одной из ступеней, граней познания, несет в себе возможность ухода от раскрытия сущности объекта в сторону фиксации только внешних признаков изображаемого. «Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (понятия) с нее не есть простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии от жизни; мало того: возможность превращения (и причем незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в фантазию (в последнем счете — бога)»<sup>1</sup>. Абстракционизм, отрываясь от реальной почвы, переступая грань художественной фантазии, придает этой фантазии извращенный, близкий к религиозной мистике характер, лишает ее позна-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 330.

вательного содержания, абсолютизируя конструктивный момент, останавливая художественное отражение на ступени абстракции.

Вместе с тем следует учитывать, что в процессе познания объективного мира средствами искусства художник идет от чувственного восприятия этого мира к осмыслению через чувство его объективных связей, к раскрытию сущности социальной жизни в эмоционально-эстетической форме. Но художник в процессе познания может остановиться на первой ступени — чувственной фиксации объективных процессов материального мира — и таким образом не раскрыть действительного содержания объекта. В результате такого отражения, пользуясь относительной самостоятельностью художественной формы, художник не создает реалистического произведения, фиксируя в своем произведении только внешние признаки явления или даже искажая их. Художник в данном случае не идет дальше чувственного образа; абсолютизируя, раздувая его, он неизбежно приходит к натурализму, а в его современном существовании — к сюрреализму.

Таким образом, и в первом и во втором случае отсутствует единство чувственного и рационального, нарушена общая диалектическая основа познания объективного мира.

Современный абстракционизм, являясь выражением первой тенденции в ее многообразных проявлениях, есть логическое завершение процесса загнивания и разложения современной буржуазной культуры. Абстракционизм идет по пути полного уничтожения элементов изобразительности в живописи и скульптуре. В «картинах» американских художников Джека Поллока «Собор» или Георга Кенеса «Естественная патина» уже невозможно увидеть хоть какой-либо намек на явления или предметы объективной действительности. И это не удивительно, если, например, Джек Поллок, создавая свои картины, расхаживает по полотну, держит в руках горшок с красками и поливает из него на холст. При этом он сам заявляет: «Пока работа не закончена, я не знаю, что получится»<sup>1</sup>.

Известно, что древнейшая мировая религия — иудаизм — запрещает верующим делать какие-либо изображения животных и человека, ибо это — великий грех. В еврейской синагоге нет ни одной картины или скульптуры, там есть лишь лепной растительный орнамент. Ярым

<sup>1</sup> Д. Карутен, США в 1953 году, стр. 135.

преследователем искусства была и остается мусульманская религия — ислам, также запрещающий художнику изображать реальные объекты. Но если иудаизм и ислам заставляют художника отказаться от изображения человека и природы по догматическим соображениям, то абстракционисты делают это добровольно. Люди, смотрящие на «картины» абстракционистов, отучаются видеть действительную красоту человека и природы, их эстетический вкус постепенно уходит в сферу мистических, абстрактных, антиэстетических субъективистских представлений.

Отвращая взоры верующих от красоты человека и мира, иудаизм и ислам хотят воспитать в них стремление к красоте божественной, потусторонней. Отказываясь от воспроизведения реального мира, абстракционизм помогает современной религии в духовном уродовании человека, и именно в этот видят главное достоинство абстракционизма его буржуазные защитники.

«Абстракционизм,— пишет американский искусствовед Ллойд Гудрич,— может быть определен как отказ от отображения действительности и образов и переход к чисто предметному языку форм, красок и материала». Отказ от отображения действительности, по существу, есть свидетельство не только гносеологической несостоятельности, но и социальной реакционности абстракционизма. На эту связь гносеологических и социальных аспектов абстракционизма указывает известный кубинский марксист Хуан Маринельо: «С одной стороны, теоретики абстракционизма настаивают на освобождении от всяких следов действительности, на поисках прибежища «в духе», на отрыве форм искусства от всякого сходства с натурой. А затем они, или по крайней мере некоторые из них, объявляют себя носителями общественной мысли»<sup>1</sup>.

Освобождаясь от всяких следов действительности, абстракционисты идут прямо в объятия самой реакционной идеологии современного буржуазного мира. «В то время как действительная борьба, очевидная и неизбежная,— пишет Хуан Маринельо,— приводит сегодня к одному всеобъемлющему факту — схватке капитализма с социализмом, доктринеры абстракционизма выдумывают абсолютно нереальную и бессвязную действительность и провозглашают такие же нереальные и неестественные социальные

---

<sup>1</sup> Х. Маринельо, Беседы с нашими художниками-абстракционистами, М., «Советский художник», 1963, стр. 35.

пути. Их участие в «драме человека» состоит в том, что они ее игнорируют»<sup>1</sup>. Эта позиция «безразличия» к земным делам, отказа от вмешательства близка к религиозному миропониманию. Более того, когда абстракционисты «решают или полностью изолироваться от мира... или создавать из элементов окружающей действительности фантастический мир»<sup>2</sup>, то они уподобляются тем монахам-схимникам и пустынножителям, которые бежали от здоровой человеческой жизни в мир религиозной болезненной фантазии и бессмысленного фанатизма.

Вторым существенным «достоинством» абстракционизма, естественно вытекающим из его отказа изображать мир, является, по мнению его защитников, абсолютный произвол живописца или скульптора, полная творческая свобода. Вот что пишет об этом американский теоретик Бен Хеллер: «Абстрактный экспрессионизм (одна из многих разновидностей абстракционизма.— *Е. Я.*)... положил начало новой традиции... Уход в самого себя как средство самоанализа и необходимое условие для исследования интересующих его проблем, независимо от их пользы и ценности для общества,— вот одно из достижений современной живописи... Он (художник.— *Е. Я.*) может по желанию исказить действительность, более того, мы от него ожидаем и требуем этого»<sup>3</sup>. И художники-абстракционисты охотно выполняют эти требования, всячески изгоняя из своих произведений действительность. Так, французский художник Серж Поляков, когда ему сказали о том, что его абстрактные пятна похожи на фиолетовые скалы Бретани, с обидой воскликнул: «Если бы я всю свою жизнь оставался в подвале, я писал бы то же самое»<sup>4</sup>. Сержу Полякову вторит Мишель Сефор, утверждающий, что абстракционизм не должен иметь никакого отблеска реальности, а один из зачинателей этого искусства, Шнейдер, полагает, что «абстракционизм должен найти что-то вне реального мира, и единственный реальностью в этом искусстве должна быть только сущность души»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Х. Маринельо, Беседы с нашими художниками-абстракционистами, стр. 36.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Бен Хеллер, Корни абстрактного экспрессионизма.— «Америка», 1962, № 74.

<sup>4</sup> См. сб. «Против ревизионизма в искусстве и искусствознании», М., Изд-во Академии наук СССР, 1959, стр. 131.

<sup>5</sup> Там же, стр. 125, 130, 132.



Современный буржуазный антироман, стремящийся воплотить принципы абстракционизма в литературе, также пытается уничтожить последние элементы образно-художественного отражения действительности, стремится мистифицировать ее, превратив литературу в мистический ребус. Натали Саррот — один из лидеров этого направления, — написав роман «Золотые плоды», на практике осуществила эту мистификацию, ибо это роман... о самом романе «Золотые плоды», роман о том, что необъяснимо с точки зрения здравого смысла. А Пауро-Дельнеш, написав роман «Изнанка воды», убедительно доказал, что можно написать нечто, чего не смогут объяснить даже самые ярые защитники антиромана. Абсурдность бытия, бессмысленность человека и природы — вот что стремятся доказать сторонники не только антиромана, но и современного реакционного театра, близкого к идеям абстракционизма.

Реакционный смысл теоретических рассуждений и художественной практики абстракционизма ясен; он заключается в том, чтобы увлечь человека в мир произвольных, предельно субъективистских комбинаций абстрактной живописи и литературы или в мир уродливых, рожденных болезненной фантазией произведений скульпторов-абстракционистов, убить в нем стремление к познанию подлинной красоты человека и природы, к пониманию смысла и причин социальных противоречий буржуазного мира, пробудить в нем индивидуализм, чувство отрешенности от мира. И тут абстракционизм снова смыкается с религией, которая на протяжении тысячелетий твердит человеку о том, что он бессилен и одинок в этом брэнном земном мире, что главное — забота о собственной душе.

О близости абстракционизма к религии прямо и откровенно заявляет известный буржуазный искусствовед Марсель Бритон в книге «Абстрактное искусство»: «Всякое истинно великое религиозное искусство тяготеет к более или менее абсолютной абстракции»<sup>1</sup>. В свою очередь католическая церковь полна симпатий к абстракционизму, так как она ценит в нем «отчаяние в разумности бытия и разочарование в жизни»<sup>2</sup>.

Между абстракционизмом и другим крайне реакционным художественным направлением, имеющим мистический

---

<sup>1</sup> «Против ревизионизма в искусстве и искусствознании», стр. 127.

<sup>2</sup> Там же, стр. 128.

оттенков,— сюрреализмом стоят различные течения, эклектичные в своих художественных принципах, в которых смешаны между собой формализм и натурализм. В них также можно обнаружить явные тенденции к теологической интерпретации мира. В этом отношении очень характерна фигура Марка Шагала, который близок по своей творческой манере, с одной стороны — к формализму примитивистского толка, а с другой — к абсурдности, алогизму сюрреалистического искусства. Такие его произведения, как «Солдат пьет», «Деревня», «Возлюбленные», «Всадница» и др., убедительно свидетельствуют о мистическом характере его творчества. На это указывают и его исследователи. «В творчестве Шагала,— писали А. Эфрос и Я. Тугендхольд,— нет ни литературной, ни гражданской скорби, но есть какая-то жгучая и скорбная жажда мифа»<sup>1</sup>. С этим нельзя не согласиться уточнив только, что Шагала жаждает не мифа, а чуда, ибо страшные, бессмысленные сочетания предметов в значительной мере выражают стремление к сверхъестественному.

«Если бы Шагала был только визионером,— указывали А. Эфрос и Я. Тугендхольд,— нетрудно было бы разгадать туманную и сложную аллегорию, если бы безголовые и зеленые люди Шагала были только аллегориями, которые можно обратить в простую и понятную притчу, как чудовищ, страшилищ и уродов в офортных циклах Гойи. Но у Шагала... в людях и предметах повседневности... сквозит природа привидений, но эти шагаловские привидения отнюдь не тени... Этот привиденческий быт Шагала обладает всей осязаемостью и тяжестью обыкновенных вещей и тел»<sup>2</sup>. Да, конечно, Шагала далеко до Гойи, так как фантастические образы Гойи близки к реальной истории и жизни испанского народа, отражают сущность социальных коллизий, происходивших в стране, где господствовали законы католической церкви и инквизиции. «Привидения» Шагала выражают всего лишь беспомощную растерянность мещанина перед сложными классовыми катаклизмами, потрясавшими Россию, мещанина, стремящегося уйти от них, прибегая к эпатажу и мистификации. И если офорты Гойи можно понять, то творения Шагала понять почти невозможно.

---

<sup>1</sup> А. Эфрос и Я. Тугендхольд, Искусство Марка Шагала, М., «Геликон», 1918, стр. 17.

<sup>2</sup> Там же, стр. 31.

«Понять Шагала можно лишь путем вчувствования, а не путем уразумения,— указывали А. Эфрос и Я. Тугендхольд.— Излюбленная и главная связь между событиями в рассказах детей есть слово «вдруг»... Переведем это «вдруг» на язык зрелости, и мы получим «чудо»... В Шагале говорит такая внутренняя вера, что «все случается», потому-то проникнуть внутрь его искусства... можно, лишь разбудив в себе остатки детских снов и воскресив в душе те забытые ощущения, когда в нас жила боязь темной комнаты»<sup>1</sup>. Кстати сказать, эти мысли А. Эфроса и Я. Тугендхольда были поддержаны позже неотомистом Жаком Маритеном, который с восторгом писал: «Каждая композиция Шагала — истинный взрыв поэзии, тайна рядом с ясной ясностью — есть одновременно и реализм и самый интенсивный спиритуализм»<sup>2</sup>, всячески стараясь сделать Шагала носителем современных теологических идей в искусстве, певцов религии и бога модернистского толка. И хотя вряд ли можно говорить о прямой связи творчества Шагала с религией, но в конечном счете все его произведения, его художественное кредо близки к религиозному мироощущению, к настроениям, проникнутым сознанием бессмысленности и абсурдности жизни, в которой можно надеяться только на чудо, на сверхъестественное разрешение проблем, стоящих перед человечеством.

В наиболее чистом виде все эти тенденции находят свое выражение в сюрреализме — широко распространенном направлении в искусстве, близком к мистике, но идущем к ней несколько иным путем, чем абстракционизм.

Выше уже говорилось о том что в процессе художественного творчества может быть преувеличен чувственный момент, что ведет в конечном счете к натурализму в различных его вариантах. Сюрреализм, по существу, является современным вариантом предельно откровенного и подчас низменного натурализма. В отличие от абстракционистов почти все сюрреалисты дают в своих произведениях изображение реальных явлений и предметов материального мира. Так в «картинах» лидера современного сюрреализма Сальвадора Дали мы видим вполне реальные предметы, но в таком странном, бессмысленном сочетании. что вне-

---

<sup>1</sup> А. Эфрос и Я. Тугендхольд, Искусство Марка Шагала, стр. 32.

<sup>2</sup> J. Maritain, Frontières de la poésie et autres essais, Paris, 1927, p. 158.

доумении останавливаемся перед ними, ибо это сочетание совершенно бессмысленно. «Картины» С. Дали в какой-то мере напоминают его сюрреалистические «стихотворения», в которых бессмысленное сочетание слов создает впечатление алогизма и болезненного абсурда.

Сюрреалистические эксперименты так или иначе порождают родственное религиозному мироощущению чувство бессмысленности человеческого бытия. А ведь именно религия на протяжении столетий твердила человеку о том, что в природе, в мире нет ничего закономерного, последовательного, ясного, что все в нем осуществляется волей всевышнего, который творит чудеса, то есть совершает алогичные, бессмысленные поступки. Сюрреалисты часто нисходят до откровенного утверждения религиозной мистики и человеческого бессилия. Гватемальский художник-сюрреалист Карлос Мерида создал картину «Блудный сын». В ней вы видите какие-то аморфные тела, напоминающие не то рыб, не то людей. Эти тела брошены на полотно в каком-то хаотическом беспорядке, все бессмысленно и... гадко. Нечто подобное можно увидеть и у Сальвадора Дали в таких, например, картинах, как «Тайная вечеря», «Искушение святого Антония», «Атомное вознесение», «Открытие Америки Христофором Колумбом».

В картине «Тайная вечеря», например, вокруг стола, покрытого скатертью на котором стакан вина и кусок преломленного хлеба, стоят на коленях люди. Все они завернуты в белые простыни, головы их молитвенно склонены к столу. В центре сидит Христос с поднятой правой рукой; его торс обнажен, а нижняя часть тела почему-то погружена в воду, перед грудью плавает лодка. На втором плане — бухта и дальние горные вершины. Над всем этим встает еще один обнаженный мужской торс с распростертыми руками, а над ним — своды какого-то железобетонного покрытия. Вся картина создает впечатление мистической напряженности и тревоги.

В «Искушении святого Антония» мы видим маленькое человеческое существо, упавшее на колени перед огромными вздыбленными чудовищами. И все это происходит на фоне безбрежной пустыни. Человек бессилен перед бессмысленными силами бытия — вот что, видимо, хочет сказать Сальвадор Дали. Он жалок и беспомощен, его единственное убежище — это религиозная вера. В другой своей работе — «Атомное вознесение» — Сальвадор Дали изобразил на фоне бесчисленного количества взрывов атомных

бомб вознесение девы Марии. Раболепием перед католической церковью проникнута картина «Открытие Америки Христофором Колумбом».

Сальвадор Дали по праву заслужил титул «атомного мистика», который он без излишней скромности присудил себе сам. И не даром его поддерживает морально и материально центр католической реакции — Ватикан. А Дали, будучи верным католиком, согласен даже пропагандировать политические идеи, угодные Ватикану. Так, например, он утверждал, что «единство Европы осуществится под знаменем триумфа католицизма»<sup>1</sup>.

Итак, сюрреалисты готовы изображать в своих «картинах» человека, природу, материальные предметы, но не для того, чтобы пробудить в человеке чувство красоты, а лишь для доказательства средствами искусства бессмысленности человеческого бытия, отсутствия гармонии и красоты в природе, тем самым укрепляя и поддерживая религиозное мироощущение и религиозные настроения. Существует еще один аспект близости сюрреализма к религии — это стремление к натуралистическому смакованию человеческих страданий.

Следует отметить, что христианская европейская церковь поставила себе на службу не только утонченный идеализм маньеризма, но и грубый натурализм, помещая в огромном количестве в церквах скульптуры и картины, изображающие распятие Христа, снятие с креста, его оплакивание («Пьета»), мучения святого Себастьяна, святой Варвары и т. д. и т. п. Церковный натурализм, как правило, был примитивен и наивен. Искаженные мукой лица, асимметричные и диспропорциональные тела, пронзенные копьями или стрелами, отрезанные головы и конечности — все это должно было послужить во славу господя и вместе с тем утратить верующего, вызвать в нем чувство отчаяния и сознание неизбежности мук и человеческих страданий в земной жизни. Чувственный момент приобретал здесь патологическую окраску, спекулируя на человеческой физиологии.

Сюрреализм блестяще продолжил традиции мистически-экзальтированного официального церковного натурализма. Об этом откровенно говорил в 1924 году в первом «Манифесте сюрреализма» его теоретик А. Бретон, а затем подтвердил Сальвадор Дали, заявивший, что лучший сю-

---

<sup>1</sup> S. Dali, The secret life of S. Dali, New York, 1942, p. 394.

жет художника — это сны параноика. И действительно, во многих сюрреалистических «произведениях» можно видеть наряду с абсурдным сочетанием реальных предметов также и стремление всячески унижить человека, изобразить его ничтожным и гадким существом: это какие-то червеподобные и вместе с тем похожие на человека существа, копошащиеся в отбросах или же проволочные человечки, в отчаянии лезущие друг на друга. А иногда это прямое и откровенное смакование смерти, понимаемой чисто физиологически, вне всяких ее социальных и духовных аспектов, понимаемой не как трагедия, а лишь как отвратительный, низменный биологический процесс уничтожения, разложения жизни. Ярким примером тому является «творчество» Хаймена Блума, посвятившего себя воспеванию смерти. Его картины так и называются: «Труп старухи», «Труп женщины», «Отрезанная нога».

Многие буржуазные фильмы, сделанные в сюрреалистической манере, наполнены монстрами, вампирами, уродами и дьявольски хитрыми химерами мужского и женского пола. Во всех этих фильмах смакуется уродство, смерть, духовная и физическая патология. А, например, в сюрреалистическом фильме Жана Кокто «Серь поэта» странные предметы и части человеческого тела сталкиваются и разлетаются; они должны пробудить у зрителя ассоциативные представления о смерти поэта.

И хотя некоторые сюрреалистические произведения, воспевающие смерть и страдания, непосредственно и не посвящены религиозным темам, все же они по интерпретации этих сторон человеческого бытия близки к религии, ибо утверждают вечность человеческих страданий на земле, а смерть изображают как избавление от этих страданий. Так современный сюрреализм в своей художественной практике возвратился к идеям церковных мракобесов, к идеям христианского страдания и отчаяния.

Характерно, что и эстетические концепции, являющиеся теоретической основой сюрреализма, тяготеют к теологическим концепциям отцов средневековой католической церкви. Так например, Дж. Сантаяна считал, что духовные ценности носят двоякий характер — рациональный и иррациональный, причем последний является носителем высших ценностей. «Ценности возникают из непосредственной и неизбежной реакции жизненного импульса и из иррациональной стороны нашей природы, — писал. Дж. Сантаяна. — Рациональная сторона по своей сущности относительно...

Если бы какое-то предпочтение или правило были бы объявлены окончательными и основными, то тем самым они были бы объявлены иррациональными»<sup>1</sup>.

Еще более основательно близость Дж. Сантаяны к религиозной концепции проявляется в понимании им природы красоты. «Первоначальный подход к определению красоты,— заявляет Дж. Сантаяна,— осуществлен исключением всех интеллектуальных оценок, всех оценок факта или отношения»<sup>2</sup>, то есть красота иррациональна, алогична, не несет в себе смысла и закономерной ясности. И далее Дж. Сантаяна еще более откровенно в теории, чем сюрреализм на практике, утверждает близость своей концепции к религиозному мировоззрению: «Красота есть... выражение идеала, символ божественного совершенства и разумное проявление добра. Литания титулов благородства может быть легко составлена и повторена во время восхваления нашего божества»<sup>3</sup>.

Рассуждения Дж. Сантаяны очень близки к основным положениям Фома Аквинского о двойственности истины. Последний считал, что «философия... не должна противоречить теологии, но первая настолько же ниже последней, насколько человеческий разум ниже божественного... Природа служит подножием небесного, божественного царства»<sup>4</sup>, и таким образом он утверждал в менее наукообразной форме учение о различном характере небесных, иррациональных и земных, рациональных ценностей. Более того, и Дж. Сантаяна и Фома Аквинский в конечном счете исходят из предельно популярной формы учения о двойственности истины или ценностей — из кардинального положения всякой религии, утверждающей существование двух неравноценных миров — брэнного, преходящего земного мира и божественного потустороннего вечного мира.

Для сюрреалистов также существуют две сферы: сверхреальная — сны душевнобольного и подсознательные импульсы, порождающие сумбурные сочетания реальных образов и иррациональные ассоциации, и земная — низшие ценности, являющиеся как бы сырым материалом, который, только проходя через призму сверхреального, стано-

---

<sup>1</sup> «Современная книга по эстетике», стр. 242.

<sup>2</sup> Там же, стр. 242.

<sup>3</sup> Там же, стр. 238.

<sup>4</sup> «История философии», т. I, М., Изд-во Академии наук СССР, 1957, стр. 287.

вится эстетически значимым. Вот почему в конечном счете можно сделать вывод, согласно которому сюрреализм близко к религиозной идеологии.

Близко к сюрреалистическому пониманию целей искусства стоит современная буржуазная экспрессионистская скульптура, которая, часто не порывая с композиционной логикой и реальными объектами, все же смыкается с психологией религиозного отчаяния. В этом отношении интересно творчество скульптора-экспрессиониста Осина Цадкина, автора широко известного памятника в Роттердаме. Этот памятник являет собой классическое произведение современного экспрессионизма.

Огромная фигура с вздыбленными в отчаянии руками, с распоротым животом и динамически-экспрессивным разворотом всего тела производит сильное впечатление. Она эмоционально убедительно раскрывает трагедию войны, человеческого горя и страдания. Но нет в этом образе хотя бы маленького намека на возможность иного исхода, на возможность противостоять дикой и жестокой стихии войны. Отчаяние, отчаяние и еще раз отчаяние — вот единственный лейтмотив этого памятника. Война жестока, война отвратительна, она приносит страшные страдания людям. Но можно ли ее избежать, можно ли освободить человечество от этого ужаса? Осип Цадкин не в состоянии ответить на эти вопросы. Он может страстно обличать войну, но не может ей противостоять, не может с ней бороться.

И если в этом памятнике есть объективно верное (хотя и одностороннее) и художественно убедительное разоблачение ужасов войны, что делает менее явными слабые стороны экспрессионизма, то в его скульптурной композиции «Пьета» близость современного буржуазного экспрессионизма к психологии религиозной безысходности раскрывается ясно и определенно. Предельно деформированные фигуры девы Марии и лежащего у нее на коленях Христа, апатичные и безвольные, статичные и застывшие, как бы символизируют собой абсолютную безысходность и бессмысленность человеческого бытия. «Пьета» — традиционная тема европейского искусства, через нее мастера Возрождения умели раскрыть мир человеческих переживаний, высокие чувства страдания и скорби, их произведения были полны теплоты и любви к человеку. У Осипа Цадкина не только исчезло это земное, гуманистическое содержание оплакивания матерью своего умершего сына, но ста-



ли еще явственнее черты религиозной интерпретации человеческого страдания.

И как ни парадоксально на первый взгляд, именно отказ от традиционно церковного решения этой темы делает скульптуру Ю. Цадкина еще более мистической, отчаяние у него становится предельно безысходным и неустрашимым; все сломано, все погибло, ничто не сможет возродиться, — как бы говорят грузные, уродливые фигуры Марии и Христа. Выхода нет. Только смерть — абсолютный господин мира. В том же ключе звучат и другие скульптуры Цадкина такие, как «Христос», «Орфей», «Будущее человечества». Поэтому никак нельзя согласиться с Жаном Кассу, который считает, что Осип Цадкин — «великий поэт, друг человека, певец жизни и надежды»<sup>1</sup>, ибо ни гуманизма, ни надежды невозможно обнаружить в подобных творениях Цадкина. Его протест антигуманистичен, так как он абстрактен, его интерпретация человека как уродливого и беспомощного существа относится ко всему человечеству, ко всем классам и социальным формациям, его образы полны безысходной безнадежности. При этом следует отметить, что неопределенность и как бы постоянное исчезновение формы у Цадкина создает впечатление иллюзорности воспринимаемого, делает неустойчивым зрительное восприятие художественного объекта, делает его скульптуры близкими к иллюзорным предметам и образам потустороннего мира.

В этом отношении еще более убедительным примером является творчество известного английского скульптора-модерниста Мура. Уже в его «Семейном портрете», а затем в многочисленных вариантах лежащих зооморфных фигур композиционные и пластические решения настолько странны и неопределенны, что поистине можно говорить о «втором странном мире», созданном Муром. В этом, кстати, некоторые буржуазные эстетики видят подлинное назначение современного модернистского искусства, которое, становясь необычным предметным бытием, становится вместе с тем объектом религиозного поклонения. Возможно, что это и так, но подлинное искусство существует не для того, чтобы удвоить мир, а для того, чтобы познавать существующий мир, создавать образы, раскрывающие красоту, эстетическую значимость и ценность этого мира. Позиция пассивности и искания эстетических ценностей вне

---

<sup>1</sup> J. C a s s o u, Ossip Zadkine, Zürich, 1962.

реальной действительности, вне красоты природы и человека придает современному модернистскому искусству мрачный оттенок религиозной мистики.

Церковь и религиозные секты понимают, что без учета психологии современного человека, без учета его эстетических вкусов, формирующихся под влиянием промышленной жизни современного буржуазного города, невозможно удержать души верующих в лоне религиозной веры. Вот почему в современной церковной архитектуре сильны модернистские тенденции, конструктивизм становится одним из стилевых принципов церковной архитектуры в новых районах современных промышленных городов. Было бы, конечно, абсурдно там, где возвышаются многоэтажные здания из бетона, стекла и стали, строить новые церковные сооружения, опираясь на старые стилевые принципы и материалы. Церкви, построенные в этих современных районах в стиле готики или барокко, наглядно подчеркивали бы анахронизм религии и ее культовых сооружений, убедительно показывали бы несовместимость религиозного сознания с современным мироощущением.

Модернизация церковной архитектуры связана также и с тем, что религиозные организации хотят сделать так, чтобы верующий человек не ощущал разницы между интерьером своего жилища и храма. Вот почему в интерьерах современных церквей допускаются некоторые «вольности» — в нижней части таких храмов, как правило, существует бар, комнаты для игр и отдыха, мастерские и комнаты для детей. Здесь верующие, в особенности молодежь, могут отдохнуть, повеселиться, отпраздновать свадьбу. В верхней части храмов, где совершаются все религиозные отправления, также создаются лаконичные и современные интерьеры. Попадая в такой храм, верующий не чувствует контраста, перемены, он вживается в интерьер, ощущает его как родной и привычный.

Церковники смело идут на модернизацию на уступки в деталях, лишь бы сохранить главное — влияние на сознание и чувства людей. Н. К. Крупская писала о дореволюционной церкви: «В церковь ходили коротать свободное время, насладиться благолепием и красочностью служб, повстречаться с людьми, посоветоваться с попом... Посещение церкви после продолжительной и однообразной работы, постоянно повторяющихся забот и заедающей скуки было для трудящихся единственной отдушиной, привлекало прихожан переменой впечатлений, красочностью пе-

ния, общими переживаниями, цветами, свечами и т. д.»<sup>1</sup>. Церковь, таким образом, была своеобразным центром «духовной жизни», традиционным местом встреч.

Современная церковь также претендует на это. И она не без успеха осуществляет свои цели. Процесс модернизации церковной архитектуры происходит с поразительной скоростью и в огромных масштабах. Отцом этого движения, пожалуй, следует считать Ле Корбюзье, создавшего в 1955 году свою знаменитую модернистскую церковь в Роншане (Франция). Необычность грибовидного силуэта и пуританская строгость внутреннего интерьера в духе раннехристианских катакомб сделали эту церковь привлекательной и своеобразной. Позже и в США появился ряд церквей и молельных домов различных сект, выполненных в современном стиле и с использованием современных материалов. Так, характеризуя одну из таких церквей (секты методистов) в Окленде (Калифорния), журнал «Америка» пишет следующее о религиозном значении конструктивного решения: «Двенадцать параболических арок... из тончайших склеенных деревянных пластинок молитвенно склоняются над головами прихожан. По всем Соединенным Штатам,— добавляет журнал,— ведется экспериментальная работа в области церковной архитектуры»<sup>2</sup>.

Очень интересно решен силуэт христианского собора для Бразилии, созданного известным архитектором Оскаром Нимейером: сферические дугообразные плоскости белого цвета, напоминающие дольки апельсина, расположенные по кругу, смыкаются своей внешней стороной, создавая силуэт, напоминающий песочные часы. На вершине храма в ярком солнечном свете блестит латинский крест. В Пакистане рядом американских архитекторов созданы целые ансамбли мусульманских мечетей, выполненных в духе современного конструктивизма, но с элементами некоторой национальной стилизации. Наконец, огромное количество церквей, решенных в современном стиле, создано в Голландии. Эти модернистские тенденции проникают в церковное строительство и некоторых социалистических европейских стран.

Сегодня церковь отступает под напором жизни, полностью и безусловно подчиняясь принципам современной

---

<sup>1</sup> Н. К. Крупская, Педагогические сочинения, т. 7, М., Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1959, стр. 136, 137.

<sup>2</sup> «Америка», 1960, № 2, стр. 47.

гражданской архитектуры. Конструктивистская архитектура диктует стиль церкви, заставляет ее отказываться от вековых традиций. И это, безусловно, ослабляет идеологические и психологические позиции церкви. Так или иначе, отказываясь от традиционности, церковь отказывается от основы своего существования — неизменности, догматичности навсегда выработанных принципов религиозной жизни. Даже в таком важнейшем своем элементе, как культовое сооружение, в котором совершается почти вся религиозная обрядность и которое является синтезирующим эстетическим центром, организующим вокруг себя церковную скульптуру, живопись и декоративное искусство, религия сегодня не может отстоять свои традиционные позиции, вынуждена отступать и приспосабливаться к жизни современного города. Это еще одно свидетельство того, что время преобладающего влияния религии и церкви на общественную жизнь, на искусство безвозвратно ушло в прошлое.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрение взаимосвязей эстетического и религиозного сознания со всей очевидностью говорит о том, что и исторически и онтологически, то есть в сущности своей, эти формы сознания противоположны. Но наличие противоречия еще не означает того, что непримиримые стороны не влияют друг на друга, не могут привносить своих элементов в содержание и форму противоположной стороны. Это взаимовлияние обусловлено и тем, что в социально-экономической структуре классового, эксплуататорского общества искусство и религия являются такими формами идеологии, которые испытывают сильное воздействие других форм общественного сознания — философии, морали, права, политики.

«У политиков по профессии, у теоретиков государственного права и у юристов, занимающихся гражданским правом,— указывает Ф. Энгельс,— связь с экономическими фактами теряется окончательно... Идеологии еще более высокого порядка, то есть еще более удаляющиеся от материальной экономической основы, принимают форму философии и религии. Здесь связь представлений с их материальными условиями существования все более запутывается, все более затемняется промежуточными звеньями. Но все-таки она существует»<sup>1</sup>. Именно эти промежуточные звенья обуславливают сложный путь отражения в эстетическом сознании и искусстве экономической, социальной и духовной жизни общества. А взаимовлияние и взаимосвязь искусства и религии — идеологических форм, наиболее удаленных от экономической основы (исходя из методологических принципов Ф. Энгельса, мы с полным основанием можем отнести к таким формам и искусство), делают подчас образы искусства, эстетические идеалы и представления религиозно окрашенными, трудно объяснимыми непосредственно из экономической жизни, на основе социальной практики конкретного исторического этапа общественного развития.

В то же время в изумительных образах античной скульптуры, в рвущихся к небу готических соборах, трогательных русских церквах, ритмических силуэтах буддистских пагод и мусульманских мечетей, в гуманистически цельных героях Микеланджело и умиротворенных образах

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 312.

Андрея Рублева отражены не только религиозные идеи, но и творческая сила народа, его способность воссоздать красоту природы и человека. Внешний характер религиозного влияния на эстетическое сознание особенно ярко проявляется в процессе художественного творчества, когда подлинно великий художник, хотя и приверженный к религиозной вере, но страстно увлеченный красотой земного мира, проникая в нее и воплощая ее в своих произведениях, забывает об официальной религиозной догме, провозглашающей ничтожество этого мира и человека, создает образы, полные жизненной правды и совершенства. Сила искусства, которое немислимо вне утверждения прогрессивных социальных идей, заставляет художника, иногда вопреки его умозрительной позиции, отказаться от догматических религиозных представлений и творить, повинаясь законам искусства.

Анализ сущности эстетического и религиозного сознания имеет не только теоретическое, но и практическое значение, так как помогает понять процесс формирования гармонически, всесторонне развитой личности коммунистического общества, позволяет выявить духовные стороны, способствующие формированию такой личности, и отбросить те, которые мешают этому процессу, сохраняя косное, застывшее, рутинное в духовной жизни человека. В процессе формирования личности коммунистического общества особое место принадлежит искусству, которое способствует развитию атеистического мировоззрения не только произведениями, прямо и открыто направленными против религии и церкви, но и теми, в которых запечатлена красота человека и природы, присутствуют идеи гуманизма и социального прогресса.

Подлинно научная история духовной культуры немислима без глубочайшего и всестороннего изучения антирелигиозной борьбы, которую вели великое прогрессивное искусство и народ, оставивший нам изумительные шедевры художественно-образной критики религии, без изучения того, как эстетическое сознание преодолевало религиозные иллюзии.

Эстетическое сознание в целом и искусство в особенности были отражением мира, несущим в себе крупницы его художественно-теоретического и художественно-образного познания. Религиозное же сознание, религиозная вера никогда не были «познающей идеологией». Религия, как духовное явление, есть отражение общественного бытия и

природы, но это извращенное, ложное отражение, которое не раскрывает закономерных, существенных сторон общественной жизни и природы. Религиозное сознание в силу совершенно ясных социальных причин запутывало, мистифицировало те достижения научного знания и художественного познания, которые были добыты человечеством в тяжелой борьбе с косными социальными и природными силами.

Религия является исторически неизбежной, но отнюдь не абсолютной и вечной формой человеческого заблуждения, принципы которого лежат в общей гносеологической природе движения человечества от ложных идей к истине, от истин простых к истинам более сложным и глубоким, от истин первого порядка к истинам второго порядка. С каждым новым шагом в социальном и духовном развитии общества все более уменьшается необходимость существования подобной формы общественного сознания. Вот почему нельзя согласиться с утверждениями, относящими религию к идеологиям, имеющим отношение к познанию. Едва ли прав Ганс Кох, когда он говорит: «Верно, что основоположники марксизма-ленинизма неоднократно указывали на некоторую связь и общие черты искусства и религии как форм познания (без отношения к их социальному содержанию), при этом точно определялись исторические условия, сделавшие такую относительную общность возможной»<sup>1</sup>.

Никогда ни К. Маркс, ни Ф. Энгельс, ни В. И. Ленин не говорили о религии как о познании, тем более без отношения к социальному содержанию. Они всегда говорили о религии как о форме общественного сознания, болезненно-фантастически и искаженно отражающего мир. Причем всегда гносеологические возможности искаженного, религиозного отражения господствующих над человеком сил усиливались социальными причинами — наличием классовых формаций, в которых господствовала эксплуатация человека человеком. Если же признать за религией хоть какое-то познавательное содержание, то тогда это познавательное содержание следует удержать как нечто положительное, как нечто несущее в себе крупинцы абсолютной истины, пригодной для человечества независимо от характера социально-экономической формации. Более того, если религия — познание, то она вечна, ибо все то, что способ-

---

<sup>1</sup> Г. Кох, *Марксизм и эстетика*, М., «Прогресс», 1964, стр. 333.

ствуется познанию человеком мира есть закономерная, социально и гносеологически целесообразная форма общественного сознания, необходимая человечеству на всех этапах его социального развития.

Гораздо правильнее говорить о религии как об исторически преходящей форме человеческого заблуждения, которая умрет вместе с социальными причинами, породившими подобную форму заблуждения. Поэтому следует согласиться с Г. М. Гаком, считающим, что религия не имеет познавательной основы, что она больше психология, чем идеология, и в силу этого исторически преходяща<sup>1</sup>.

Правда, религия исторически была не меньше идеологией, чем психологией, идеологией, обладавшей могучей машиной, целой системой давления на все сферы материальной и духовной жизни, и лишь в условиях социалистического общества она теряет идеологическое содержание, так как исчезают социальные корни, питающие ее как идеологию; она превращается в психологию, быстро исчезающую под воздействием социалистической действительности. Исчезновение религии как исторически преходящей формы заблуждения вовсе не означает, что человечество перестанет заблуждаться, ибо не заблуждается тот, кто не ищет. Возможность ложного вывода лежит в тех трудностях и сложностях, которые присущи познанию. Но в условиях совершенных социальных отношений коммунистического общества заблуждение будет свободно от тех уродливых, а подчас и омерзительных социальных последствий, которые несло с собой религиозное заблуждение (фанатизм, массовое уничтожение инаковерующих, пытки и костры инквизиции и т. д.), последствий, рожденных классовым, эксплуататорским обществом.

Эстетическое сознание и искусство, навсегда освободившись от противоестественных брачных уз, веками связывавших их с религией, станут неотъемлемой частью расширяющегося и углубляющегося процесса проникновения человечества в тайны природы и социального бытия, станут важнейшей частью духовной жизни коммунистического общества. Они вечны так же, как вечен процесс познания. И пока существует человечество, оно будет познавать и раскрывать мир не только в логически стройных, абстрактных формулах точных наук или обобщенных формах фи-

---

Г. М. Гак. Учение об общественном сознании в свете теории познания, М., «Высшая школа», 1960, стр. 149—155.



лософского знания, но и в трепетных движениях эстетического чувства, в чистых и светлых принципах эстетического идеала, в эстетически вдохновенном труде, в ярких и индивидуально неповторимых художественных образах искусства.

Всякое сознание есть идеальная форма, есть отражение природной и социальной действительности, поэтому в нем не может быть ничего, что отсутствует в реальном мире. Но в одном случае это отражение адекватное, в другом — извращенное, ложное. Характер отражения в значительной мере определяется теми истоками, которые порождают его. Возникновение эстетического сознания было связано с процессом труда. В эстетическом сознании отражается как природа и все углубляющаяся и совершенствующаяся материальная практика общества, так и процесс духовного развития человека.

Эстетическое и религиозное сознание находятся в сложной, противоречивой связи; она возникает, достигает своей вершины и должна быть разрешена в процессе общественного развития. Процесс становления этого противоречия начинается в недрах первобытного и рабовладельческого общества. Но, как это ни парадоксально на первый взгляд, на этом отрезке социальной истории, когда человек еще очень слаб перед силами природы, когда он еще почти не знает законов общественного развития и, казалось бы, религиозное, иллюзорное сознание должно господствовать, этого не происходит. Религиозное сознание как бы растворяется в позитивном знании, и, в частности, в эстетическом сознании, которое господствует над ним в мифологически-фольклорной форме, существует как универсальная форма художественно-образного знания о мире. Оно так же универсально, как и древнегреческая философия, впитавшая в себя все позитивные моменты практики и духовной жизни зрелого античного общества.

Лишь с развитием классовых эксплуататорских отношений и в особенности с развитием феодальных форм собственности религиозное сознание становится господствующей идеологией, способной вступить в схватку с искусством, эстетическим сознанием в целом. В результате схватки возникает иллюзия победы религиозной идеологии, так как она пронизывает все сферы общественной и духовной жизни феодального общества. Однако это только иллюзия. В действительности же церковь не смогла преодолеть реалистических принципов народного творчества, а религия не

смогла заставить человека отказаться от наслаждения красотой реального, земного мира. Здесь противоречие достигает своей вершины.

Но бьет час феодализма. На замени молодого революционного класса — буржуазии — написано не только «Свобода, равенство, братство», но и смертельное для религии слово «атеизм». И действительно, на первых порах своего существования буржуазия и ее идеологи борются против устарелых форм религии; и это обстоятельство создает благоприятные условия для расцвета реалистического искусства, для роста эстетического самосознания общества, его духовного совершенствования. Но как и во всем, буржуазия непоследовательна в своем атеизме, ее атеизм не идет далее утверждения в борьбе с церковью собственных эгоистических экономических и духовных интересов. И потому, вступив в стадию загнивания, капитализм возвращается к религиозной мистике. Этот процесс особенно наглядно виден сегодня, когда многочисленные концепции буржуазной идеалистической эстетики стремятся защитить религиозное сознание, поставить современное модернистское искусство на службу церкви и религии, когда налицо сближение реакционной эстетики и искусства с религиозной мистикой и теологией.

И лишь с победой социалистической революции, с уничтожением объективных социально-экономических предпосылок религиозного сознания противоречие между эстетическим и религиозным сознанием вступает в стадию своего разрешения. Развитое религиозное сознание и церковные организации в процессе социалистического строительства постепенно тают под лучами растущей духовной культуры народа, которая стимулируется ростом материального благосостояния и экономическим развитием общества, сходят на нет под влиянием всей социалистической действительности, последовательно отвергающей религию и ее организации. Огромное значение в этом процессе засыпания, умирания религии принадлежит искусству, эстетике, так как они наиболее наглядно раскрывают человеку красоту мира, его деяний и жизни.

Безусловно, процесс изъятия из эстетического сознания в целом и искусства в особенности традиционных религиозных принципов и идей — сложный и трудный процесс, ибо исторически земное содержание искусства часто выступало в иллюзорно-религиозных формах. Но его завершение неизбежно и неотвратимо так же, как восход солнца.

Коммунизм — это общество, состоящее из духовно богатых и индивидуально неповторимых личностей; общество, в котором высокоразвитые общественные принципы жизни органически сочетаются с индивидуально неповторимой жизнью каждого человека.

Огромное значение в этом процессе возникновения гармонически-диалектического взаимодействия общества и личности принадлежит эстетическому началу, которое, способствуя устранению косного религиозного сознания, открывает перед человеком мир красоты, мир творческих деяний и дерзновенной мечты.

Коммунизм будет тем самым обществом, которое освободит человечество от иллюзорных идей религии, наполнит его жизнь красотой, даст ему подлинно эстетические ценности.

# СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
О ПРИРОДЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И РЕЛИГИОЗНОГО СУБЪЕКТА . . . . .	8
Эстетическое и религиозное отношения к миру . . . . .	8
Эстетическое чувство и религиозное переживание . . . . .	10
О структуре эстетического и религиозного восприятия . . . . .	24
Эстетический вкус и религиозные представления . . . . .	35
Эстетические взгляды и религиозное мировоззрение . . . . .	39
Эстетический и религиозный идеал . . . . .	48
Некоторые эстетические категории и их религиозное истолкование . . . . .	53
ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ . . . . .	65
Советское и церковное в изобразительном искусстве . . . . .	67
Эстетическая целесообразность и церковная роскошь . . . . .	76
Архитектурное новаторство и религиозная традиционность . . . . .	77
Духовность музыки и религиозный мистицизм . . . . .	80
Театр и религиозное действо . . . . .	84
Библия и литературное творчество . . . . .	92
ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОСВЯЗИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И РЕЛИГИОЗНОГО СОЗНАНИЯ . . . . .	101
Синкретическое сознание первобытного общества . . . . .	103
Противоречивость развития эстетического и религиозного сознания в классовом, эксплуататорском обществе . . . . .	118
Предпосылки разрешения противоречия в социалистическом обществе . . . . .	124
КРИТИКА БОГОСЛОВСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В СОВРЕМЕННОЙ БУРЖУАЗНОЙ ЭСТЕТИКЕ И ИСКУССТВЕ	130
Защита религии современной буржуазной эстетикой и церковью . . . . .	131
Модернистское искусство «спасает» бога . . . . .	151
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	168

**Яковлев**

**Евгений Георгиевич**

**ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ,  
ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ**

Редактор Ю. Кашкаров. Оформление художника Б. Страхова. Художественный редактор Э. Ринчино. Технический редактор В. Богданова. Корректоры Н. Антокольская и А. Басов.

Сдано в набор 20/VI—1968 г. Подписано к печати 21/I 1969 г. А03771. Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 9,24. Уч.-изд. л. 11,235: Тираж 9000. Изд. № 17257. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ № 207. Цена 70 коп.

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Москва, 1-й Рижский пер., 2



70 коп.

