



опирается на произведение Лонгина, выделяет прежде всего ужасные и угрожающие идеи, т.е. идеи, способные привести душу в состояние усиленного движения. Возвышенное, по Берку, вызывает содрогание, в котором всякое движение бывает стеснено и где присутствует известный элемент ужаса. Для Берка, впрочем, возвышенное еще свободно от интеллектуальной рефлексии и тесно связано с человеческим инстинктом самосохранения. Впоследствии Кант, исследуя категорию возвышенного в "Критике способности суждения", пришел к выводу, что возвышенное представляет собой парадоксально соединение удовольствия и неудовольствия. Способность воображения не в силах привести "возвышенные" предметы к единой форме. С точки зрения способности суждения возвышенное есть нечто нецелесообразное, "не-форма". Для способности воображения, таким образом, дело доходит до негативного представления бесконечного. Итак, мы обнаружили три черты возвышенного: парадоксальное воздействие, преодоление и нецелесообразность. Отсюда протягивается нить к современности, так, американский художник Б.Ньюмен охарактеризовал возвышенное словами "The Sublime is Now" ("возвышенное - это сейчас"), для французского философа Ж.-Ф.Лиотара ключ к возвышенному лежит в вопросе: "Происходит ли это?" Возможно, вы спросите: "Зачем уделять так много времени истории понятия?" Ответ таков: В этом понятии заложено теологическое измерение в своей анонимности, в своем естественном виде, и именно поэтому оно может стать идеальным фоном для правильного понимания данного измерения. В какой степени все же возвышенное противоречит прекрасному? В известном смысле, прекрасное - это то, что вполне довольствуется трансцендентной имманентностью, оно есть постижимая форма, гармония, законность и соразмерность. Под категорию возвышенного подпадают изображения горы, моря, тигра, собора; категории прекрасного больше соответствует парк, озерный ландшафт, город и т.д. В прекрасном все - застывшая форма, оно льстит уже человеческому глазу и руке. За прекрасным, как движущая сила, стоит культура, за возвышенным - радикальная неинтегрируемость религиозного начала. От прекрасного лежит недолгий путь к приятному. От возвышенного же недалеко до ужасного. Возвышенное борется с прекрасным, но борется за то, чтобы вновь приобщить его к их общему источнику: к славе. На этой основе проясняется вопрос об условиях позитивного теологического измерения и вопрос о смысле мандельштамовского высказывания: "Христианское искусство свободно. Оно является в подлинном смысле слова искусством для искусства". Прежде, однако, нужно установить, сообщает ли христианство искусству структурно родственную себе форму? Центральным в христианстве является учение о воплощении. Этому учению может следовать, если он готов к этому, любой художник, ибо художественное творение, которое через него рождается, есть тоже своего рода воплощение. Предпосылкой для этого является готовность воспринять слово. "Да

будет", - сказанное Марией, должен, на свой лад, произнести и художник. Далее следует - Распятие. Художник, вместе со своим героем, даже если этим героем является язык, должен погрузиться в ничто, дойти до ГРАНИЦЫ и дать исполниться воле самого (художественного) творения. Тогда творение будет как бы пробуждено Богом - со всеми рубцами и шрамами, приобретенными им на пути. Вознесение также может найти структурное воплощение. После пробуждения в славе творение, помощью духа, возносится на небеса, простирающиеся над всеми творениями. Далее, по слову Элиота, всякое творение, которое приобщается к воистину существующим творениям, преобразует искусство. В таком случае Пятидесятнице соответствует тот факт, что каждое подлинное художественное творение свидетельствует об универсальности духа. Таким образом, структурное подобие между христианством и художественным творением можно считать установленным. Что же дает теологическое измерение (которое мы собираемся вопрошать прежде всего как христианское) художественному творению? Важнейшее качество, которым христианство наделяет искусство, - это присущая ему идея спасения, а значит - идея надежды. Это качество преобразует художественное творение на уровне фабулы, придает четырем аристотелевским структурным принципам новое измерение. Я хотел бы показать это на нескольких примерах. Сначала - пример теологического измерения, присутствующего инкогнито, но уже - как предвещание христианства: это "Царь Эдип" Софокла. Эдип, как мы помним (я кратко изложу фабулу), ребенком был брошен с проколотыми лодыжками на горе Киферон, так как Лао было предсказано Аполлоном, что Эдип убьет своего отца и возьмет в жены собственную мать. Мальчика нашли пастухи царя Полиба и принесли своему господину в Коринф. Царь и его жена, будучи бездетными, приняли его в дом как родного сына. Когда Эдип вырос, он обратился к дельфийскому оракулу, чтобы узнать тайну своего рождения. Приговор оракула гласил: Эдип убьет своего отца и женится на своей матери. Из страха, что пророчество может исполниться, Эдип не стал возвращаться к своим приемным родителям. На пути в Фокиду он повстречал Лая. В ссоре, завязавшейся из-за права проехать по узкой дороге первым, Эдип, сам того не ведая, убивает своего отца. Разгадав загадку Сфинкса, Эдип получает в награду царский трон и руку овдовевшей царицы. Так, снова ни о чем не подозревая, он женится на своей матери. Когда по прошествии нескольких лет в Фивах разгорелась эпидемия чумы, дельфийский оракул дал совет разыскать убийцу Лая. Расследование, предпринятое под руководством самого царя, открыло ужасную правду. Иокаста вешается, Эдип ослепляет себя и отправляется в изгнание, умолив о том Креонта. Такова фабула "Царя Эдипа". В чем же заключается здесь теологическое измерение как инкогнито? Оно заключается в непомерной, неуксупимой вине, которую Эдип обнаруживает из любви к истине. Чувство истины у него сильнее, чем чувство собственной неприкосновенности. Эдип готов отвечать за свою вину, которую наложили на него боги и за

которую никакой человеческий суд не мог бы привлечь к ответу, ибо он виноват без вины. Софокл строит свою трагедию, в которой не сходятся концы с концами, иначе, чем, например, Эсхил - свою "Орестею". Там Ареопэг в итоге выносит компромиссное решение. Изломы судьбы, подобной эдиповой, в имманентных условиях полиса стали уже невозможны, но их не допускает и трансцендентный мир языческих богов. Эдип берет на себя нечто вроде наследственной вины, при этом не имея понятия о ее корреляте - прощении, обретаемом через Христа. "Царь Эдип" представляет пример того, как греческий мир, с его трансцендентной имманентностью, со свойственным ему прекрасным, постепенно приближается к теме возвышенного, т.е. к эксплицитно теологическому измерению, к тому разрыву, который проходит через

всякую имманентность, и значит, через трансцендентную имманентность прекрасного. Отсюда перейдем к художественному творению наших дней.

Я имею в виду фильм "Ностальгия" русского режиссера Андрея Тарковского. Здесь правит как раз теологическое измерение возвышенности в модусе отсутствия, но в отличие от "Царя Эдипа", - внутри христианства. Поэт Горчаков приезжает в Италию, чтобы собрать материал для оперного либретто об умершем крепостном композиторе Павле Сосновском. Но Горчаков никак не может взяться за систематическую работу. Ему мешают постоянно одолевающие



Св.Осьмачкина. Из серии "Жанровые сценки". Сентябрь 1995.

его мечты, разнообразные образы и мысли. Место, где когда-то цвела живая вера, превратилось в руины; святые источники стали купальней для туристов, прибежищем для богоискателей с болезненным духом. В безумце Доменико отсутствие и присутствие как бы накладываются друг на друга. Этот образ параллелен образу Горчакова. Горчаков вопрошает: "Что такое - вера?" Эротические авансы спутницы оставляют его равнодушным. То, что в его душе борется и ищет ответа, не может обрести покоя в игре эротического, которое способно принести сущему в мире лишь минутное успокоение. "Что такое - вера?" Безумие Доменико говорит об этом куда больше. Доменико познал истину об отсутствии: что есть отсутствие, чего оно требует, что может ему противостоять. Ответ: жертвоприношение. И вот, Доменико превращает себя самого в жертву всежжения. Горчаков же переживает сдвиг сознания, превращение отсутствия в присутствие, с помощью внешне бессмысленного ритуала: в сердечном припадке, угрожающем его жизни, он пересекает источник святой Екатерины с горящей свечой в руке. Теологическое измерение в этом художественном творении совершенно очевидно. В центре всего фильма - вопрос о Боге, не больше и не меньше. Чтобы дать возможно более точно представление о богоискательстве Горчакова, Тарковский даже прибегает к опасному художественному приему: *deus ex machina*. Мы становимся свидетелями беседы между ангелом и Богом, происходящей над развалинами храма. "Господи, Ты слышишь, как он молится, сделай для него что-нибудь", - говорит ангел. "Что же можно для него сделать?" "Дай ему услышать Твой голос." "Да понимаешь ли ты, что произойдет, если он услышит Мой голос?" "Тогда дай ему почувствовать Твое присутствие". "Но Я и так всегда с ним. Он сам не может Меня ощутить". Метафизической бездомности Горчакова соответствует его реальная бездомность вдали от его родины России, отсюда - последний кадр, потрясающее выражение отсутствия, в котором оказывается герой: он умирает в какой-то луже, прижавшись к собаке, прямо посередине разрушенной церкви, в которую проникает падающий снег. По поводу этого фильма сам Тарковский сказал следующее: "Главное, что есть у человека, - это его вечно беспокойная совесть, которая не дает ему так просто, в покое и уюте, проглотить жирный кусок жизни..."

(окончание в следующем номере)
Перевод с немецкого Сергея Гладких