



Линн Чадуик "Зверь XXII", 1959г.

- лишь обнаженные тела слов; теологическое измерение создает здесь поэтическую *arte poeae*. Самый внешний и тонкий слой слова, его значение, превращается в поле сражения - сражения за то, чтобы оторвать слово от его значения и вернуть ему его первоначальное качество. Айги работает лишь в плоскости языка и отказывается от всякой повествовательной структуры. Он изымает свое восприятие пространства и времени из сферы действия отлаженных воспринимающих механизмов, чтобы помочь обрести ценность чему-то другому. Так работа над тишиной и душой превращается для автора в род сакрального действия. Отсюда и возникает лежащее в самой основе текста молитвенное состояние.

Заканчивая рассмотрение примеров, я хотел бы лишь кратко описать теологическое измерение данного стихотворения в аристотелевских категориях, поскольку в нем налицо принципиально иной тип сочетания художественного творения с эксплицитно теологическим измерением, "сплю это где-то// давно без страны это место где я// а утешенье" - здесь показаны два мира, между которыми простирается - неузнанное: слова "без страны...// а утешенье" могут указывать лишь на сферу религиозного. На строки "вьюга с тех пор// и не нужен и я" приходится перелом. При узнавании вновь, в превращенном виде, возникает вступительная тема: "лбом рассеченным// в мир распеваясь!" И опять-таки очевидно, что эта тема - религиозная: есть нечто внеположное миру, есть лоб, рассеченный на два мира. В основе этого настроения лежит совсем не языческая смиренная набожность по отношению к миру. В заключение теологическое измерение названо по имени: "для Господа". Тут мы вступаем в область катастрофы и - одновременно - теологического измерения надежды: "для Господа// перебирая// под снегом// дрова". "Дрова" в этом контексте - знак простоты, тишины и в то же время - символ крестной надежды.

Итак, рассмотрев эксплицитное теологическое измерение на примере четырех художественных творений, а также теологическое измерение страсти в софокловском "Царе Эдипе", я хотел бы снова вернуться к вопросу: может ли существовать художественное творение без теологического измерения? Попробуем обратиться за ответом к Павлу Флоренскому, русскому священнику, математику и философу. В своей работе "Иконостас" Флоренский исследует икону как образ Божественного Пробраза и приходит, - хотя он и придерживается субстанциальной теологии и аристотелевских категорий формы и содержания, - к совершенно безошибочному, на мой взгляд, различению между творениями, исходящими снизу, от человеческой воли, из области линейного, и такими, которые, словно небесная роса, опускаются на землю: "Заблуждается и вводит в заблуждение, когда под видом искусства художник дает нам ВСЕ ТО, что возникает в нем при подымающем его вдохновении, раз только это образы восхождения: нам нужны предутренние сны его, приносящие прохладу вечной лазури, а то, другое, есть психологизм и сырье, как бы ни действовали они сильно и как бы ни были искусно и вкусно разработаны. Вдумавшись же, нетрудно различить и те, и другие по признаку ВРЕМЕНИ: искусство нисхождения, как бы оно ни было несвязно мотивировано, очень ТЕЛЕОЛОГИЧНО, - КРИСТАЛЛ ВРЕМЕНИ ВО МНИМОМ ПРОСТРАНСТВЕ, - напротив, при большой даже связности мотивировок, искусство восхождения построено МЕХАНИЧЕСКИ, в соответствии со временем, от которого оно отправляется". Искусство, лишенное теологического измерения, рождает натурализм, который, заимствуя у искусства его формы, сам тем не менее искусством стать не может. Именно натурализм угрожает вкусу времени, соответствует им, так как вкус времени - это, в основном, отражение его (времени) нормативных иллюзий. Времени нравится произведение, которое несет с собой не угрозу, а утверждение. Флоренский выражает это так: "Идея от действительности в мнимое, натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие повседневной жизни; искусство же обратное - символизм - воплощает в действительных образах иной опыт". И о творении, которое

нисходит с высоты: "Так, в художественном творчестве душа исторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит снова в мир дольный. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольное, ее духовное стяжание облекается в символические образы - те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение". Эти стадии возникновения художественного творения: восхождение и нисхождение составляют процесс, структурно родственной литургической службе, включающий принесение жертвы и пресуществление. Строго говоря, не существует истинного художественного творения, которое не обладало бы структурой пресуществления. Можно поэтому сказать (не пытаясь при этом "теологизировать" искусство), что теологическое измерение органически присуще всякому подлинному художественному творению. Наше рассмотрение, однако, обращено не столько на всеобщее, сколько на осознанно выражаемое теологическое измерение. Поэтому я хотел бы в завершение указать на некоторые опасности и разочарования, которые подстерегают как художника, занимающего теологическую позицию, так и создаваемое им произведение.

Теологическая позиция предполагает четкое референтное поле, закрепленное в традиционном религиозном языке. Этот факт, с одной стороны, подводит автора к самой границе сказуемого, с другой же - вводит его в соблазн: пренебречь языковой работой, ограничить свое движение рамками четко фиксированного языка в надежде добиться большего соответствия избранному предмету. Подобная четко очерченная речь достаточна для чисто религиозных устремлений (скажем, для молитвы), но не для устремлений языка. Отсюда видно, почему естественным фоном для религиозно-эстетической речи не может быть теологическая категория, но только - эстетическая категория "возвышенного", о которой мы так подробно говорили вначале. К тому же теологическая позиция, ориентированная на какую-либо религиозную категорию, тяготеет к замкнутым интерпретациям, тем самым лишая читателя возможности приблизиться к ценностной авторской позиции. Вдобавок к этому происходит и смешение речевых форм. Вместо "голова и образа", которые должны исходить от текста, автор предполагает гомилии и поучения. Еще одна опасность, глухота к требованиям собственно эстетического, проистекает из пасторского желания: утешать. Мы, таким образом, бываем принуждены выслушивать утешения вместо того, чтобы находить утешительную истину в совокупной реальности творения. Можно вслед за Элиотом выразить в сжатой форме: "Есть род поэзии..., коренящийся в особом религиозном сознании и не связанный непременно со всеобщим художественным сознанием, которое мы ожидаем обнаружить у великого поэта". В другом месте Т.С. Элиот указывает, чего нам следует ожидать от религиозных - великих - поэтов: чтобы они "в духе Данте, Корнеля, Расина оставались великими христианскими религиозными поэтами даже в тех пьесах, где христианская тема явно не затрагивается".

В заключение мне бы хотелось бросить короткий взгляд на перспективу и реальное состояние эксплицитного теологического измерения в современном искусстве. В эпоху глубокого религиозного отчуждения, когда самое существование засорено обломками таких суррогатов религии, как марксизм, технологическая религия прогресса, капиталистический гедонизм и т.д., искусство, равно познание процессы опустошения, захотело вернуться к своему духовному измерению и попыталось подвести его под топос "возвышенного". И тем не менее в современном искусстве можно наблюдать сильные антиметафизические течения (которые нужно отличать от тех течений, что были обусловлены упомянутой вначале ницшеанской - необходимой - сменой парадигм). По этому поводу Элиот сказал: "Современная литература не имеет понятия о значении сверхъестественной жизни и не подозревает о ее примате". Что получается, когда искусство всерьез не хочет замечать существования этого примата, мы уже видели. Коротко можно сказать, что остается лишь социологический аспект, игра имманентного. Именно поэтому нужно снова обрести теологическое измерение. Однако теперь, когда искусство уже отвоювало свою независимость, оно не может снова сделаться служанкой теологии и иллюстрировать собою положения веры (чего оно в лучших своих проявлениях, впрочем, никогда и не делало). Напротив, ввиду религиозного кризиса (который на поверку вовсе не является кризисом, но лишь "передислокацией" религиозного) вера оказалась призвана более, чем когда-либо, задуматься о категориях эстетического и предохранить себя от наступающей эстетической безграмотности, - если только она желает породить нечто большее, чем просто тенденциозное искусство. Никакое духовное искусство не в состоянии отделить себя от истории развития как такового, напротив, чтобы быть честным, оно обязано воспринять его со всей серьезностью и - как сказал современный швейцарский художник Хельмут Федерле - стремиться не к тому, чтобы "создать образы веры, но к тому, чтобы создать образы, способные вобрать веру внутрь себя". Ибо у подлинно религиозного художника духовное само собой превращается в искусство. Такой художник понимает, что ему нечего искать по ту сторону эстетических категорий. Ведь эстетические категории являются категориями творения.

Перевод с немецкого Сергея Гладких