

Вальтер Тюмлер родился в 1955 году в Ольденбурге, с 1975 по 1979 гг. жил в Бремене, затем переехал в г. Мюнхен, где изучал теологию и германистику. С 1985 года он живет в Берлине. В 1988 году в свет вышел его первый сборник стихов *Узкая полоска плодородной земли* (Schmaler Streifen Fruchland), а в 1995 году – второй сборник под названием *По бесконечной горизонтале* (Über die lange Horizontale).

Ханс Рюдигер Шваб пишет о творчестве Вальтера Тюмлера:

“В стихах Вальтера Тюмлера говорится о *“conditio humana”*, о “неизменной древней / жизни, собранной / в человеке”. Словно погружившись в теологические раздумья, автор размышляет о необходимости спасения мира, отмеченного печатью холода и замкнутости в обращении людей друг с другом, а также печатью “страдания невинного”...

Тюмлер полностью концентрируется на первоосновах бытия. Он уходит от коллективной спешки настоящего, с ее напрасной тратой времени, и уж вовсе не имеет ничего общего с загантманом, диничным “духом времени”. Вместо этого он описывает потери человеческой души, человеческие недостатки и наносимый человеку вред. Его боль и печаль кажутся подчеркнuto лишены связи со временем. Может, именно поэтому они так актуальны сегодня...”

Вальтер Тюмлер

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЕНИЕ И ТЕОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ*

Тема, которой посвящен мой сегодняшний доклад, исполнена внутренних апорий и может быть уподоблена неравенству с двумя неизвестными. Художественное творение, равно как и его возможное теологическое измерение, не может быть адекватно схвачено и познано аналитическим путем. Меня как человека, осознающего себя сочинителем стихов и к тому же религиозного, мысль об этом неравенстве не оставляет уже долгое время; противоречие, в нем заложенное, стало постоянным поводом для моих размышлений. Именно так, т. е. с поэтической позиции, наложившей отпечаток на все мое восприятие, я и хотел бы попытаться подойти к этой теме.

Прежде всего, зададимся вопросом: является ли вообще данная тема актуальной для сегодняшнего дня? Я полагаю, что да, поскольку связь между искусством и верой до сих пор практически не освещена, если же и освещена, то таким образом, что либо вера превращается в искусство (здесь можно вспомнить, например, немецких романтиков), либо искусство низводится до уровня морального трактата. Обе эти сферы, в их взаимодополняющем различии, еще ждут своего рассмотрения, в рамках доклада я тоже смогу коснуться их только в общих чертах. Сегодня мне хотелось бы поразмышлять прежде всего о художественном творении и о том, что может в него принести теологическое измерение, на что в нем воздействовать, что изменить.

Прежде чем говорить о теологическом измерении, нам следует бросить взгляд на художественное творение как таковое. Как научил нас Хайдеггер, художественное творение – это “истина, положенная в творение”

* Walter Thümler *Das Kunstwerk und die theologische Dimension* (доклад на конференции в Минске, ноябрь 1996 г. Перевод Goethe-Institut, Минск)

ние”. Это означает, что художественное творение обретает свою сущность из того, что оно – творение, причем интимнейшим образом связанное с истиной, в котором истина *является и присутствует* во времени и пространстве. Но как вообще возможно художественное творение? Мы лишь потому можем создать художественное творение (таково мое теологическое убеждение), что еще до нас оно было увидено и произнесено Богом, потому что оно принадлежит к домоостроительству истины. В этом смысле наше творчество всегда вторично. Художественное творение можно описать с помощью структурных принципов, сформулированных Аристотелем применительно к трагедии. Это неузнавание, перелом, узавание и страсть (как действие, приносящее гибель или боль). Оно состоит из завязки и развязки. Именно так должна быть составлена фабула, которой художественное творение держится изнутри. Поскольку в художественное творение должна быть положена истина, перед художником стоит задача – наметить контуры некоей мифологии. Истина становится вопросом, придающим творению движение, – но вопросом не в смысле философствующего вопрошания, а в смысле некоего качества событийности. Лишь благодаря этому художественное творение отличимо от артефакта или естественной вещи. Но едва лишь истина-вопрос приобретает вирулентность, как теологическое измерение перестает быть безотносительным и становится актуальным. Нас, однако, в данном случае будет интересовать теологическое измерение не в имплицитном виде, как оно заложено в каждом художественном творении, а в виде эксплицитно-позитивном, как присутствие, и эксплицитно-негативном, как отсутствие, а также теологическое измерение как инкогнито.

Прежде чем перейти к примерам, я хотел бы – с вынужденной краткостью – указать на одно понятие, под которым в эстетике обычно подразумевают эксплицитное теологическое измерение. Это понятие “возвышенного”. Вы, вероятно, возразите мне – и с полным основанием, – что подобная тема предполагает прежде всего духовное искусство. На это можно ответить, что духовное искусство, как всем нам хорошо известно, вот уже несколько столетий находится в глубоком кризисе. Исключения встречались в Англии и в Америке. Творчеством так называемых “метафизических поэтов”, – я имею в виду Джона Донна, Джерарда Мэнли Хопкинса и Эмили Дикинсон, – разрыв между духовной и светской поэзией был во многом отсрочен. Поэзия этих “теологических” авторов не только ни в чем не следовала современной ей светской поэзии, но и в некоторых отношениях – как мы убедились сегодня – шла в авангарде своего времени. Сегодня подобного рода духовной поэзии больше не существует. Достаточно побывать в современных церквях, чтобы убедиться: духовное искусство – песнопение, икона – по большей части либо превратилось в род ремесла, либо питается запасами прошлых эпох. В чем же состоит нынешний кризис? Упрощая, можно сказать, что если благодать создается на основании, составляемая природой, то бесспорно, что мы этой природе лишились. В силу своего механистического понимания природы, которое в свою очередь коренится в аскетичности нашего идеала, мы, взяв в союзники рационализм и технику, превратили природу (или то, что мы за нее принимаем) в *постаб*. Это двуликое развитие начиная с эпохи Ренессанса (двуликим я называю его потому, что оно, с другой стороны, способствовало разбожествлению природы и привело к отде-

лению целостности от трансцендентности) – развитие необратимое, ибо оно представляет собой эсхатологический факт, – привело в итоге к неизбежной смене парадигм, которую Ницше позднее обозначила как “пероценку всех ценностей”. В наше время благодать уже не находит основания, на котором она могла бы созидать. Теперь, следовательно, ей нужно было бы начать творить природу заново. Иными словами: нужно вновь обрести такое понимание природы, которое было бы включено в понятие благодати. Природа стремится к слепому самовоспроизводству, – проявление этого можно наблюдать во всем. Последствия этого – как положительные, так и отрицательные – сказываются не только в утрировании сексуальности или в возникновении экологического сознания, но также и в жажде этнического самоутверждения, т. е. собственно национализме, который следует отличать от поиска национальной самоидентификации. По этой причине ценности благодати должны заново стать предметом поиска, снова быть истолкованы и названы. Между тем язык и мысль традиционных религий в значительной степени превратились в языковое и мыслительное представление. На такой почве возникновение подлинно духовного искусства невозможно. В отношении духовного искусства можно, по-видимому, повторить слова Мандельштама, сказанные им по поводу жанра трагедии в русской литературе: она невозможна из-за “недостатка синтетического народного сознания”¹⁶, т. е. отсутствия согласия.

Вернемся, однако, к понятию “возвышенного”. Это понятие, заимствованное Лонгином у Платона, было им введено в философию и использовано сначала в риторике, а затем и в поэтике. В течение последующих столетий оно бывало, переходя от Эдмунда Берка и Иммануэля Канта к американскому художнику Барнетту Ньюмэну и французскому философу Жану-Франсуа Лиотару, тем самым обнаружив свою полезность для описания в эстетических категориях эксплицитного теологического измерения в художественном творении – впрочем, речь скорее шла о теологическом измерении как таковом, пока еще лишенном специфически религиозного отпечатка. Понятие возвышенного находится в противоречии с понятием прекрасного. Именно эта борьба с прекрасным и составляет, по-видимому, характерную черту эксплицитного теологического измерения. Чеслав Милош называет это “борьбой с классическим началом”. Однако борьба эта не направлена на искоренение прекрасного, скорее, ее цель поднять прекрасное на свойственную ему высоту. Это дало Мандельштаму право сказать: “Христианское искусство свободно. Оно является в подлинном смысле слова искусством для искусства”. При этом в “возвышенном” (задержимся еще немного на этом понятии) теологическое измерение присутствует в модусе отсутствия. Платон в *Федре* устанавливает отношение между философом и богом, называя это отношение “небесным странствием окрыленной души к богам, после которого душа освобождается из плена человеческих стремлений”. Так нам открывается характерная черта теологического измерения: это *высота*, *небесное странствие*. Для Лонгина возвышенное как средство *возвышения* души, достижения ею высокого настроения есть условие удачной исполненности художественного творения, что он относит, правда, только к словесному творчеству. Эдмунд Берк, который в своих *Философских исследованиях* о

происхождении наших идей возвышенного и прекрасного (1757) 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 парадоксальное 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*, *продоление и нецелесообразность*. Отсюда протягивается нить к современности, так, американский художник Б. Ньюмэн 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, уважаемые дамы и господа: “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, законосообразность 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 недалеко до приятного. 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

* Все цитаты даны в обратном переводе с немецкого

как бы пробуждено Богом — со всеми рубцами и шрамами, приобретенными им в пути. Вознесение также может найти структурное воплощение. После пробуждения в славе творение с 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 Лаю было предсказано Аполлоном, что Эдип убьет своего отца и возьмет в жены собственную мать. Мальчика наши 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 споре, 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, неискушимой 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 его 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 Ареопаг в итоге выносит компромиссное решение. Излом 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* представля-

ет 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 одолавающие мечты, разнобразные 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 всеожожения. 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 точное представление о богоискательстве Горчакова, Тарковский даже прибегает к опасному художественному приему: *deus ex machina*. Мы становимся свидетелями беседы между ангелом и Богом, происходившей над развалинами храма. “Господи, Ты слышишь, как он молится, сделал 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 несопопнятая совесть, которая не дает ему так запросто, в покое и уюте, проглотить жирный кусок жизни. В характере Горчакова я хотел еще раз подчеркнуть этот душевный настрой, свойственный лучшей части русской интеллигенции, исполненной ответственности, чуждой всякой самоуспокоенности, проникнутой состраданием к несчастьям всего мира, искренней в поисках веры, добра, идеалов”.

Мы рассмотрели два примера: теологического измерения инкогнито и теологического измерения как отсутствия. К этому я хотел бы теперь добавить два примера теологического измерения, выступающего в модуле присутствия. Сначала — еще одно произведение А. Тарковского, его фильм-эпос *Андрей Рублев*. Тарковский показал здесь, по его собственным словам, “сущность поэтического таланта этого великого русского художника”. Не случайно, что для показа теологического измерения в модуле присутствия Тарковский выбрал исторический материал, хотя он при этом всячески избегал жанра исторической картины. Исторический материал дал ему возможность с помощью теологического языка и теологических образов показать теологическую мысль, религиозную жизнь, историческую реальность и становление художника. Мы видим перед собой другой мир, другое время и при этом не отказываемся воспринимать предлагаемые ситуации, построенные по законам правдоподобия. Сегодня подобный фильм о ныне живущем художнике-монахе непременно смотрелся бы как кич, — именно потому, что образ художника-монаха, будь он построен по законам правдоподобия или необходимости, не мог бы получиться правдивым. В *Андрее Рублеве* Тарковский вопрошает теологию, искусство и государство. Но истинное содержание картины — это внутреннее становление великого художника. Прийти к созданию своей *Троицы* Андрей Рублев может, лишь обретя причастность ко всей безысходности, всей боли своего времени. Он должен их познать — познать даже глубже, в силу своего духовного призвания, чем его современники-миряне, ибо он может дать времени более глубокий ответ. И не случайно Тарковский показывает жизнь Рублева в отражении многочисленных исторических эпизодов. Образ художника многими нитями переплетен с приметамы эпохи, но при этом он не растворен в этом времени, не подчинен его духу.

Фильм *Андрей Рублев* говорит о том же, о чем и я хотел бы сказать своим докладом. Он показывает, какую роль может играть теологическое измерение в художественном творении и в жизни художника ввиду нависшей опасности. Рублев как художник безоружен, он не принадлежит к типу художника-демиурга, гордо следующего по пути вдохновения. Теологическое измерение требует от его искусства невероятного, и вопрос, обращенный им к его творчеству — совсем особенный, ибо рассматривать и принимать его творение будет не кто иной, как Бог. Тарковский показывает драму творческого начала, разрывающуюся в душе художника. Как и в *Посталягии*, он использует здесь прием параллельного образа. Я имею в виду фигуру Бориски, подмастерья литейщика. Духовную ницету, полную свою незащищенность этому юноше удается перепалить в большую и прекрасную колокол. И когда этот колокол наконец был поднят и впервые зазвонил в присутствии великого князя, итальянского посланника и всего собравшегося народа, то молва об этом пошла повсюду, и народ, распрямившийся после тяжелой работы, возликовал. Между тем сам Бориска растворяется в неизвестности. Тарковский рисует здесь “рабский образ” истинного художника, чем, кстати, подтверждается ранее проведенная аналогия с христианством. И не случайно, что юный литейщик вместе с самим Рублевым оказываются в одиночестве и как бы на периферии события и что Рублев впервые нарушает обет молчания, чтобы утешить юношу: нечто здесь *оброго ревь*. Христианские достоинства самоотверженности и духовной ницеты Тарковский рисует как достоинства

истинного художника. Лишь теперь Рублев может приступить к *Троице*. Новелла *Колокол* безусловно составляет сердцевину генезиса рублевской *Троицы*. Здесь Тарковский изображает отсутствие в самом присутствии.

Теперь я хотел бы привести еще два примера из области поэзии. Первый — это стихотворение писавшей на немецком языке поэтессы Нелли Закс. Нелли Закс родилась в 1891 г. в Берлине, умерла в Стокгольме в 1970 г. В 1966 она получила Нобелевскую премию по литературе. Будучи по национальности еврейкой, она вынуждена была бежать из Германии в 1939 г. и поселилась в Стокгольме со своей матерью. Нелли Закс — религиозная поэтесса. В приводимом ниже стихотворении отчетливо выступают некоторые качества, свойственные теологическому измерению.

Все, что исходит из смерти, свершило свою жизнь в невидимых фигурах

Свет над озером.
Знак стрелы, вырезанный
на деревянной стене хижины, —
уже подступает боль Воскресенья.
Красногрудка, вся движенье,
щебечущая под окном —
у края серебряного рудника
вырытый скелет земли —
Над ним без умолку лает собака —
Но связь
лежит тугим клубком,
как в капсуле, в молитве праведного,
ему же склеил все черепки
целый балзам благодати.

“Уже подступает боль Воскресенья”, — в этих словах слышится неузнавание, жаждущее узнавания. Слово заклиняем, поэтесса вызывает ими видение, которое уже невозможно описать средствами сенсуалистической поэзии. Автор тем самым обозначает свою позицию внутри эксплицитного теологического контекста. Обнаруживается, что позитивное теологическое измерение тяготеет к устойчивой метафорике, чтобы тем вернее обеспечить вхождение в сферу религиозного. Однако Нелли Закс, желая освободить свернутое в них содержание, взрывает эти устойчивые метафоры с помощью “зашифрованной” речи, лишенной твердого зрительного ракурса. Позитивное религиозное измерение до известной степени получило выражение лишь в Священном Писании и в Литургии, поэтому авторы позитивно-религиозного направления испытывают с этой стороны наибольшее влияние. Внимательно глядящие в данное стихотворение, мы обнаружим, что основное воздействие идет здесь не от языка, не от формы, а от самого поэтического видения. “Над ним без умолку лает собака” — это “перипетия”, перелом стихотворения, откуда начинается путь к узнаванию и в то же время — к религиозному языковому полю, поскольку здесь необходимо спадение шифра и устойчивой религиозной метафоры. Узнавание приходит со строкой: “как в капсуле, в молитве праведного”. Катастрофа — т. е. строка “целый балзам благодати” — выражается уже исключительно “религиозным” языком. Итак, на этом примере из области поэзии мы видим, что теологическое измерение

стимулирует скорее работу видения, чем языка или формы, применение устойчивых религиозных метафор, а также уплотняет и скелетизирует форму благодаря использованию в качестве сюжета тематики Писания. Видения Нелли Закс навеяны Библией, Талмудом, Зогаром. Отсюда — широкое и свободное звучание ее стихов.

В качестве последнего примера того, как действует теологическое измерение, я хотел бы привести стихотворение современного русского поэта, хорошо известного на Западе. Геннадий Айги родился в 1934 г. в Чувашии, в настоящее время живет в Москве. С 1960 года он, по совету Пастернака, стал писать на русском языке. В условиях советской России могло быть опубликовано лишь несколько его отдельных стихотворений. В 1992 году в Москве вышел объемистый том его стихов. Если поэзия Нелли Закс прежде всего запечатлела судьбу еврейского народа, выразила религиозное измерение, которое заложено в изгнании и мученичестве, то на всем творчестве Геннадия Айги лежит печать того, что можно назвать: душа и тишина. Поэзия для него — это работа с тишиной. Едва ли в его поэзии нам удастся найти позитивное религиозное начало. Но ясное ощущение присутствия тишины и души придает ей звучание, одинаково близкое и даосизму, и шаманизму, и христианству. В следующем стихотворении теологическое измерение отчетливо различимо. Цитирую стихотворение Айги из сборника, вышедшего в Германии в 1991 г.:

ЕЩЕ ОДНА ПЕСЕНКА ДЛЯ СЕБЯ

сплю это где-то
давно без страны это место где я
а утешенье — где-то под снегом дрова
вьюга с тех пор
и не нужен и я
дружба теперь — руками во льду
тает об дерево кровь-моя-сон:
как запеваётся! тенью своей качаясь
болью как в воздухе
в тоске по столам-в-этом-мире-иль-ганнушкиным
песнью ненужной качаясь
в пояс во вьюге средь хлопьев-существ
обом рассеченным
в мир распеваясь! — для Господа
перебирая
под снегом
дрова

Действие теологического измерения заключается здесь в стирании границ текста и высвобождении пространства, с тем чтобы дать пространственным образам (а это суть вещи, порожденные природой, и люди) девственно процвести в этом пространстве. Язык работает главным образом в чисто грамматическом режиме. Никаких шифров, метафор — лишь обнаженные тела слов; теологическое измерение создает здесь поэтическую *arte povera*. 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 пове-

ствовательной структуры. Он изымает свое восприятие пространствами 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. Еще один признак теологического измерения — отсутствие в тексте даже намек на цинизм. Циник всегда чувствует себя обманутым в своих надеждах. Но обманутым в надеждах может быть только тот, кто возлагает их на что-то конечно. Наш автор отрешился от подобных надежд. Отсюда и возникает лежащее в самой основе текста молитвенное состояние, из него в свою очередь — опыт надежды, т. е. истинный реализм.

Заканчивая рассмотрение примеров, я хотел бы лишь попробовать кратко описать теологическое измерение данного стихотворения в аристотелевских категориях, поскольку здесь 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 — неузнавание: 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: “Абом 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, как очевидно, лежит совсем не языческая смиренная набожность по отношению к миру. В заключение теологическое измерение названо по имени: “для Господа”. Здесь мы вступаем в область катастрофы и — одновременно — теологического измерения надежды: “для Господа/ перебирая/ под снегом/ дрова”. “Дрова” здесь — 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 Софокловом *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 художества художник дает нам *все то*, что возникает в нем при поднимающем его вдохновении, раз только это образы восхождения: нам нужны предутренние сны его, приносящие прохладу вечной лазури, а то, другое, есть психологизм и сырьё, 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*: художество нисхождения, как бы оно ни было несвязно мотивировано, очень *телеологично*, — *христиала времени во мнимом пространстве*, — напротив, при большой даже связности мотивировок, художество восхождения построено *механически*, в соответствии со временем, от которого оно

отправлялось". Искусство, лишненное теологического измерения, рождает натурализм, который, заимствуя у искусства его формы, сам тем не менее искусством стать не может. Именно натурализм угождает вкусам времени, соответствует им, ибо 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: "Идя от действительности в мнимое, натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие повседневной жизни; художество же обратное — символизм — воплощает в действительных образах иной опыт". И о творении, которое нисходит с высоты: "Так, в художественном творчестве душа исторгается из дальнего мира и восходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит снова в мир дальний. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дальнее, 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 родственные литургической службе, включающей 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 осознано 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. Это факт, с одной стороны, подводит автора к самой границе сказываемого, 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 приобщиться к ценностной авторской позиции. Вдобавок к этому происходит и смещение речевых форм. Вместо "голоса и образа", которые должны исходить от текста, автор предлагает томилии и поучения. Еще одна опасность, глупота 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 это в сжатой форме: "Есть род поэзии... коренящийся в особом религиозном созна-

нии и не связанный непременно с о 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, Корнея, Расина оставались великими христианскими религиозными поэтами даже в тех песнях, 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, рано познавшее процессы опустошения, захотело вернуться к своему духовному измерению и попыталось подвести его под тоpos 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 подражает 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 отвоевало 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 "перидислокацией" религиозного) вера оказалась призванной 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. Ибо, мы должны еще раз сказать об этом, между эксплицитным теологическим измерением и тем, что Манделштам назвал "синтетическим народным сознанием", теперь уже нет согласия, которое существовало в средние века и которого вновь пытаются достичь некоторые теократические течения. Означает ли все сказанное, что в наше время великое духовное искусство уже невозможно? Этого никак нельзя утверждать, поскольку всегда может появиться художник, для которого невозможное становится возможным. Мы же способны лишь обозначить условия, необходимыми для такого искусства. Никакое духовное искусство не в состоянии отделить себя от истории развития искусства 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 "создавать образы веры, но к тому, чтобы создавать образы, способные voltar 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.