



Личность в контексте культуры

Владислав Бачинин

ЛИЧНОСТЬ ЭПОХИ МОДЕРНА: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ И САКРАЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ

Необходимость
в теологическом
умозрении

Задача теологического осмысления художественной жизни «человека модерна», на первый взгляд кажется невыполнимой по причине широкого разлива секуляризма, успевшего за последние полтора столетия затопить почти всё культурное пространство как западной, так и российской цивилизаций. Живопись, скульптура, поэзия, романистика, театр последних полутора столетий не являются религиозными, и для теологии не представляют, казалось бы, должного оперативного-аналитического простора. И все же, несмотря на это, попытки именно теологического анализа искусства модерна-постмодерна не только возможны, но и необходимы. Когда-то Пауль Тиллих, работая над своей «Систематической теологией», заметил, что экзистенциализм помог ему заново открыть классическую христианскую интерпретацию человеческого существования [1]. Подобные перелеты аналитической мысли из одного дискурсивного пространства в другое способны давать вполне позитивные результаты. При этом мировоззренческая разнокачественность секулярного и теологического дискурсов, различия их экзистенциальных, когнитивных, нормативных и прочих конфигураций не являются непреодолимыми препятствиями. Напротив, возникает любопытная эпистемологическая интрига, обещающая, при ее успешном разрешении, нетривиальные результаты. То есть в данном случае можно сказать, что теология позволяет нам самым серьезным, даже радикальным образом обновлять понимание привычных для нашего секулярного общества художественных феноменов, прочно вписанных в единый, в основном внерелигиозный культурный контекст. Она дает возможность как бы заново открывать новые смыс-

Три типа художественной реальности

1 – художественная реальность как выразитель религиозных смыслов

2 – секулярная художественная реальность

ловые и аксиологические измерения художественно-эстетических реалий, привлекать дополнительные герменевтические ресурсы для понимания жизненного мира «человека модерна», которые прежде не были задействованы в практике философско-эстетических умозрений.

Поле современной художественной реальности, которое имеет христианскую генеалогию и маркируется при помощи не столько триады «Афины – Рим – Иерусалим», сколько тетрактиды «Афины – Рим – Иерусалим – Константинополь», может быть разделено на три ареала.

Обитатели первого из них, то есть создатели и потребители художественной продукции, признают, что библейские истины им необходимы и потому должны занимать достойное место в искусстве, загружая эстетические объекты максимально возможной полнотой религиозных смыслов. В этом ареале привычны артефакты, где доминируют антропологические метаморфозы, в ходе которых естественное с необходимостью трансформируется в духовное, а самые разные проявления человеческой природы, в том числе греховные, сравнительно легко преобразуются в возвышенные устремления личности к абсолютным смыслам и ценностям бытия. В нормативно-ценностных пределах этого культурного ареала невозможна апологетика греха, немислимы эстетические декорации, прикрывающие отталкивающую суть человеческих пороков и преступлений.

Во втором ареале художественной реальности ни авторы, ни их читатели, зрители и слушатели не испытывают в библейских истинах никакой нужды, поскольку являются обладателями секулярного художественно-эстетического сознания и соответствующих типов духовности. Они исходят из презумпции отсутствия Бога в мире, самодостаточности человека и необязательности библейского опыта в своем духовном багаже. Впрочем, это не мешает секулярному человеку, при всей его демонстративной религиозной индифферентности, испытывать потребность в соприкосновениях с чем-то высшим. И здесь он выказывает готовность удовлетворяться тем, что обладает в его глазах гораздо большей ценностью, чем он сам, имея при этом вполне земную природу. Поэтому он легко соглашается, например, заменить веру в Бога верой в науку и в могущество научного прогресса, так что в результате наука становится богом его *научного* сознания. Аналогичным образом государство предстает в качестве бога секулярного *политического* сознания, а искусство становится богом секулярного *эстетического* сознания.

3 – секулярно-
библейская художе-
ственная реальность

Третий тип художественной реальности имеет особую природу. Внутри него возможны странные сближения: секулярное художественно-эстетическое сознание обнаруживает склонность вступать в те или иные отношения с библейскими смысловыми, аксиологическими и нормативными структурами. При этом оно оказывается способным на крайности, позволяя себе относиться к классическим библиологам либо с безукоризненным пиэтетом, либо же с позиций карамазовской вседозволенности, то есть самым неподобающим образом, руководствуясь ему одному ведомыми мотивами.

Христианская
классика,
секулярный модерн
и постсекулярный
постмодерн

Каждому из этих типов художественной реальности соответствует своя историческая эпоха, предоставляющая максимально благоприятные условия для доминирования: первому – века господства христианской классики, второму – постхристианский, секулярный модерн и третьему – постсекулярный постмодерн.

Если для модерна традицией, подлежащей преодолению, было христианство, то для постмодерна, который воспринимает в качестве традиций уже не только христианство, но и секуляризм, актуально не столько преодолевающее отрицание того и другого, сколько задача отыскания новых возможностей для конструирования синтетических (часто химерических) комбинаций между ними. То есть постмодернистское сознание претендует на утверждение своей модели инновационной коллажности, принуждая к взаимному оплодотворению разные формы христианского и антихристианского традиционализмов. Таким образом, в пределах постмодернистского хронотопа совершается фактически творческая контрреволюция с контрсекулярной направленностью. Ее знаменосцы движимы надеждами не просто на соединения мирского с сакральным, но на бракосочетания вообще кого угодно с кем угодно, даже если это с одной стороны Небо, а с другой Ад. Этому способствует принципиальная децентрированность постмодернистского художественного мышления допускающая парадоксальные, немислимые с позиций здравого смысла совмещения антропоцентризма с теоцентризмом, Вместе с тем, следует отдать должное: при всей его погруженности в мир всевозможных мировоззренческих и эстетических девиаций, постмодернистское сознание несомненно несет в себе ностальгию по некоей высшей нормативности, надежду на выход к новым, пока еще не ведомо каким, но спасительным для искусства и человека формам дисциплинарности. Но до этого еще

далеко, и потому пока в постмодернистских поисках новых форм соединения мирского с сакральным, напоминающих усилия не слишком умной сводни, присутствует нечто, от жестов усталого субъекта, не имеющего сил на изобретение чего-то принципиально нового, успешного пресытиться всем и вся, и уже не ожидающего, что предлагаемые им художественные комбинации обернутся ценными откровениями. Не потому ли в постмодернистских художественных опусах так много того, чего вообще не должно быть в искусстве – холодной комбинаторики, явного цинизма и откровенной бездарности. Поэтому не приходится удивляться присутствию во всем этом несомненной вирулентности, превращающей постмодернистское художественное пространство в средоточие болезнетворных вирусов, проникающих в социальное тело цивилизации, распространяющихся в индивидуальном и массовом сознании, поражающих их носителей духовной немощью, наносящих им тяжелейшие нравственные повреждения и превращающих их в явных девиантов.

Библейский текст как ценностно-нормативное основание классического искусства

Вряд ли кто станет возражать против утверждения, будто Библия является одним из важнейших культурно-исторических оснований классической художественно-эстетической реальности. Да, ее статус базового, доминантного текста был безусловен в средневековой европейской культуре. Он же остается таковым и по сей день в церковно-христианской культуре и в современных телологических, религиозно-эстетических дискурсах католического, протестантского и православного характера.

Переход Библии из религиозной в светскую культуру

Что же касается не церковной, не христианской, светской культуры, то на ее поле все обстоит гораздо сложнее. Процесс секуляризации, некогда начавшийся в Европе вместе с эпохой Возрождения, привел к тому, что в художественном пространстве практически на равных утвердились три типа реалий христианского, античного (языческого) и секулярного характера¹. Библиологемы стали превращаться в едва ли не рядовые артефакты и постепенно оттесняться на периферию художественно-эстетического сознания. Секулярные умонаст-

¹ Французский социолог искусства Пьер Франкастель (1900–1970) так писал о религиозно-историческом своеобразии ренессансной ситуации: «По практическим и одновременно интеллектуальным причинам обновление наших знаний оказалось связано, с одной стороны, с открытием античных текстов... и, с другой стороны, с библейской критикой, необходимой для согласования древнего и нового опыта. Сегодня же, наоборот, достижения в познании опираются на опыт, совершенно свободный от бремени Писания. Носители культурной традиции, которая облекла сухие плоды колеблющегося опыта, >>

роения набирали силу, и художники, подпадавшие под их власть, охотно использовали греко-римские языческие мифологемы в качестве эстетического «тарана», расчищавшего художественное пространство от библейско-христианских миросозерцательных структур. Однако сокрушить последние оказалось не так-то просто. Вмешалась Реформация: тезис М. Лютера «*sola Scriptura*» («только Писание»), стратегия первостепенной опоры жизненного мира христианина на истины Священного Писания серьезно укрепили положение Библии в европейской не только религиозной, но и светской культуре на последующие века. И даже когда пришло время модернизма с его богоборческими амбициями и беспрецедентной апологией апостасии, Библия продолжала сохранять статус литературного текста, не имеющего себе соперников в духовном пространстве западной культуры.

Интертекстуальность Библии

В сущности, пришествие постмодернизма мало, что изменило в этот отношении. Его повышенное внимание ко всем видам текстуальности сыграло в пользу и библейского текста, который никакой особой опале не подвергся. Более того, тема *интертекстуальности*, артикулированная работами, вначале М.М. Бахтина, а затем Р. Барта, Ю. Кристевой, и др., открыла для светских ученых, никак не связанных с теологией, новые перспективы для серьезной аналитической работы с семантическими интерференциями, порождаемыми библейским текстом. Утвердилось, а затем и широко распространилось понимание того, что практически любой текст – это одновременно и интертекст, поскольку в нем явно или скрыто присутствуют многочисленные фрагменты других текстов, в том числе Библии. А это позволило говорить о любом культурно значимом гуманитарном тексте как о «новой ткани, сотканной из старых цитат». Более того, это прямо сказалось на состоянии проблемы бытия библейского текста в духовном пространстве мировой культуры. Поскольку данный текст вместе с распространением христианства обнаружил свою всепроникающую природу, то это позволило с уверенностью констатировать, что в пределах цивилизаций, имеющих христианскую родословную, прак-

<< воспитанного Ренессансом, в костюме культуры, вышедшей из экзегетического чтения библейских текстов, совершили капитальный труд. Доктрина двух истин, компромисса, доктрина науки, опирающейся на мистическую интуицию, попирает сегодня позиции движения Просвещения, руководящей силы современных обществ, которые оказались по отношению к нему едва ли не более непочтительными, чем были когда-либо по отношению к библейским традициям» [2].

тически не осталось ни одной культурной сферы, которая никак бы не соприкасалась с миром Библии. Ее содержание проникло в духовную и социальную жизнь многих народов, в их философию и искусство, мораль и науку, политические и правовые тексты и многое другое. То есть содержание библейского текста, распространившееся по геокультурному пространству, пропитавшее собой населяющие его смысловые, аксиологические и нормативные структуры, обрело признаки *интертекста*.

Библия удерживает художественные тексты в единой семиотической системе

Библейский текст с его открытой семантикой и строгой аксиологией как бы распростерся над бесчисленным множеством локальных, в том числе сугубо светских, текстов, проник в них и привнес в их содержание то особенное, что нельзя ни с чем спутать. Он связал эти тексты между собой многими смысловыми, ценностными и нормативными линиями, превратил их в элементы единого *текста-системы*, то есть общего интертекста. Чтобы убедиться в этом, достаточно взять наугад любой созданный за последние пять-шесть столетий западный или отечественный светский текст философского, художественного, нравственно-педагогического, правового или политического характера. Среди них есть те, в которых библейско-христианские мировоззренческие конструкции прописаны с достаточной степенью отчетливости и легко идентифицируются. Однако с ними соседствуют и другие, отличающиеся духом тотальной критики библейско-христианского наследия. Очевидная мировоззренческая несовместимость и даже полярность позиций их авторов не мешало и не мешает последним оказывать экстраординарное влияние на модернистское/постмодернистское творческое сознание. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить имена двух гениев-антиподов – Ф.М. Достоевского и Ф. Ницше.

Два типа присутствия библейских текстов в художественных произведениях

Если рассматривать библейский текст в его отношениях с каким-то конкретным художественным произведением, то возможны два типа присутствия первого во втором. В одних случаях библейские источники присутствуют явно, открыто и потому отчетливо просматриваются. Но существуют и такие произведения, в которых библейский первотекст присутствует не явно, а как бы тайно, скрыто, где ветхозаветные и новозаветные библиологемы либо максимально затушеваны, либо присутствуют в виде слабых «метафизических намеков», рассчитанных отнюдь не на массовое сознание. Характерным образчиком художественного текста, где именно

так обстоит дело, можно считать постмодернистский шедевр Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» [3]. Даже в произведениях, имеющих откровенно богоборческую направленность, можно встретить немало смысловых фигур, взятых из библейско-христианского интертекста. Объясняется это в первую очередь тем, что культура модерна (и постмодерна тоже) имеет христианскую генеалогию и не в состоянии изменить свою наследственность, как бы того ни хотелось ее отдельным представителям. И хотя секулярное художественное сознание часто ведет себя по отношению к библейскому тексту как «Иван, родства не помнящий» и, казалось бы, уже вжилось в роль блудного сына, покинувшего отчий дом и полностью промотавшего христианское наследство, но это всего лишь роль, а не сущность, акциденция, а не субстанция. В роль можно войти и из нее можно выйти, но трансплантировать акциденциальное на место субстанциального и тем самым целиком изменить сущность субъекта, невозможно. Иными словами, позитивные и негативные отношения действительного прямого родства секулярного искусства Запада и России с Библией и христианством продолжают сохраняться при всех переменах социальных обстоятельствах, при самых неожиданных исторических поворотах. Правда, само секулярное сознание не всегда склонно распространяться об этих родственных связях. Пребывая отнюдь не на поверхности, а, будучи запрятаны в глубины художественного содержания, они во многих случаях создают ситуации, при которых их библейско-христианская идентификация становится делом отнюдь не простым.

Апокрифическое пространство библейского интертекста

Напомним, что в церковном значении слово *апокрифический* значит неканонический, не входящий в канон, не соответствующий канону. Каноническими же для христиан являются книги Священного Писания, рассматриваемые как сакральные тексты. Что же касается апокрифов, то они вынуждены довольствоваться статусом обычных памятников культуры, плодов литературного творчества, на достоверности, правдивости содержания которых никто не настаивает. В жанровом отношении апокрифы – это, как правило, стилизованные литературно-религиозные произведения, рядящиеся в одеяния сакральности и пытающиеся преподнести маловероятное или откровенно ложное в качестве истинного.

В апокрифах, многие из которых поначалу имели форму устных преданий, речь идет чаще всего о событиях и лицах, имеющих непосредственное отношение к библейской и церковной истории. Не вошедшие в канон

Апокрифы
как артефакты

нический текст Библии, отвергнутые христианской церковью, они несут в себе разнородную, иногда довольно сомнительную, информацию о ветхозаветных и новозаветных лицах и событиях.

В свете секулярной культурологии апокрифы – это артефакты, пребывающие в культурном пространстве, перемещающиеся в историческом времени и выполняющие различные функции, в том числе религиозно-просветительские. То, что в них описываются чудеса, действуют добрые и злые силы, представлены религиозно-философские и нравственные размышления, сближает их с такими жанрами, как легенда, сказка, притча, лирическая поэзия.

Десакрализация
библейских текстов

Самые широкие возможности для расширения апокрифического пространства художественной культуры предоставила эпоха секуляризма, достигшая своего апогея с пришествием модернизма. Распространение секулярной философии Просвещения серьезно ослабило творческие позиции христианского сознания в сфере искусства XVIII в. Затем в XIX в. дух антихристианского рационализма продолжал набирать силу¹. Секулярное сознание стало относиться к Библии не как к сакральному тексту, но как к тексту вполне рядовому, и потому допускало самые вольные игры с материалами древних ересей и апокрифов.

Не будет преувеличением предположение о том, что всё собрание апокрифов можно рассматривать как коллекцию симулякров. Не принадлежа к сакральным текстам, они пытаются изображать из себя таковые, претендуя на повышенное внимание к себе. Но при этом им по силам лишь симуляция некоторых сугубо внешних признаков священных книг.

Психологическая
природа апокрифического творчества

Чтобы прояснить психологическую природу апокрифического творчества, обратимся к одному весьма характерному случаю из области литературного творчества. Он связан с романом-тетралогией Т. Манна «Иосиф и его братья». По свидетельству писателя, замысел романа, который впоследствии составил четыре части – «Былое Иакова» (1933), «Юный Иосиф»

¹ «Возможно, одна из величайших трагедий XIX века состоит в том, что мало кто из христиан по-настоящему ощущал глубокое антихристианское воздействие идей Просвещения... Большинство художников были либеральными католиками (а в Британии – либеральными протестантами). Их взгляды ничем не отличались от взглядов среднего человека XIX века: они развивались в том же направлении, что было задано Просвещением, однако воспринимали эти принципы весьма размыто; да и христианство они исповедовали без особой убежденности, в каком-то разбавленном виде» [4].

(1934), «Иосиф в Египте» (1936), «Иосиф-кормилец» (1943), возник случайно. Однажды, когда Т. Манн, находясь дома, перелистывал старую семейную Библию и раскрыл страницы Книги Бытие, где говорится об Иосифе и его удивительной судьбе, у него мелькнула мысль: а не попробовать ли пересказать эту замечательную историю заново, уже современным литературным языком. Т. Манн увлеклась грандиозность задачи: ему захотелось исследовать то типичное, вечно повторяющееся, вневременное, что всегда присутствует в жизни сменяющих друг друга поколений. Углубляясь в материал, он все более убеждался в том, что перед ним открывается путь растворения собственного творческого «я» в содержании библейской истории Иосифа, возможность самозабвенного отождествления себя с ним. В итоге писателю удалось искусно выстроить цепь таких отождествлений – себя с Иосифом, а Иосифа с человечеством, усмотрев в своем герое «символический образ человечества». Так возник особый художественно-эстетический эффект: ветхозаветный эпизод развернулся в художественном пространстве романа в «поэму о человечестве».

В сущности все то, что предпринял Т. Манн, не было чем-то исключительно новым. Множество христианских проповедников движутся в своих проповедях, как правило, примерно тем же путем: берут отдельный библейский эпизод, а затем разворачивают перед читателями все богатство содержащихся в нем смыслов. При этом обнаруживается всеохватность, универсальность библейских истин, их способность во все времена касаться всех и каждого. Всечеловеческое оказывается одновременно и глубоко личностным, библейский текст находит отклик в конкретной судьбе воспринимающего его человека, обретая при этом черты предельного правдоподобия, максимальной реалистичности.

Впоследствии Т. Манн вспоминал о характерной реплике машинистки, которая, перепечатав роман и возвращая рукопись с отпечатанным текстом, сказала, что теперь она знает, *как всё было на самом деле*. Подобная оценка первой читательницы «Иосифа и его братьев» чрезвычайно симптоматична. В контексте разговора об апокрифах она позволяет понять психологические истоки появления многих из них. Действительно, в отдельные моменты человека, наделенного даром художественного воображения, может посетить желание заполнить те содержательные пропуски, которые существуют в сюжетной канве многих библейских событий.

Стремление раскрыть библейские истории – «как всё было на самом деле»

Священное Писание
и художественный
вымысел

Фантазия вполне может подсказать многочисленные красочные картины и легко вписать их в общую фабулу той или иной библейской истории.

Важно, однако, другое: когда такая художественная реставрация осуществляется, то содержательные пропуски в Библии все же не заполняются. Священное Писание остается для верующих Словом Божиим, к которому человек, согласно библейскому же требованию, не вправе что-либо добавлять, а художественный вымысел, принявший апокрифическую форму, остается вымыслом. И то, что предлагают апокрифы, – это, конечно же, не картины того, «как было на самом деле», а только лишь произвольные, беллетристические версии событийных ответвлений тех или иных библейских сюжетов, могущие обладать художественно-эстетическими достоинствами, но совершенно лишенные сакральной значимости¹.

Библия как источник
художественного
творчества

Силой, движущей людьми, создававшими апокрифы, могла быть духовная потребность, которую мы называем потребностью в художественном творчестве, и библейский материал открывал самые широкие возможности для ее реализации. И когда впоследствии, уже в новое время стали появляться литературные и живописные произведения, в которых достаточно свободно обыгрывались различные библейские сюжеты, вольно трактовались образы библейских персонажей, то это были уже чистой воды произведения искусства. Подобные вольности выводили их за канонические пределы библейского текста в апокрифическое пространство религиозно-художественной культуры.

Особым культурным вместилищем апокрифических мотивов стала художественная литература, как западная, так и русская. В новое время они заняли значительное место в поэмах Дж. Мильтона «Потерянный рай» (1667) и «Возвращенный рай» (1671), поэме Дж. Байрона «Каин», романах Ф.М. Достоевского «Идиот» и «Братья Карамазовы», в ряде произведений П.И. Мельникова-Печерского, Н. С. Лесков и других писателей.

Художественная
десакрализация
библейских
образов и тем

То, что происходило в XIX–XX вв. с библейской интертекстуальностью в западной и российской художественных культурах, может быть представлено в виде, по меньшей мере, трех типов девиаций. Первый из них имел вид явных предпочтений, отдаваемых художественным сознанием апокрифическим темам и сюжетам в ущерб каноническому содержанию библейского текста.

¹ Именно поэтому христианским священнослужителям не рекомендуется в богослужебных проповедях использовать апокрифические тексты в качестве оснований для поучений и назиданий прихожан.

Второй заключался в неуклонной десакрализации библейских тем и сюжетов. Третий выглядел как нарастание интереса создателей и потребителей художественной продукции к демоническому во всех его проявлениях.

Когда в условиях раннего модерна (протомодерна) стали преобладать художники, поэты, романисты, чье христианское сознание было отнюдь не «горячим», а всего лишь едва «теплым», и они как бы по исторической инерции продолжали использовать в своем творчестве библейский материал, то их произведения крайне редко достигали высот истинно христианской духовности. На их пути воздвиглось почти непреодолимое препятствие, каковым стал дух секулярного времени. Если говорить о живописи, то даже искренне верующие художники, старавшиеся не переступить границ канонического содержания Библии, не могли подняться в своих произведениях на ту духовную высоту, которая прежде была доступна творческому сознанию европейских живописцев. В этом отношении весьма характерно творчество прерафаэлитов Д.Г. Россетти, Д.Э. Миллеса, У.Х. Ханта, Ф. Дж. Стеффенса, Дж. Коллинсона, Т. Вулнера и др., надевшихся возродить в своем творчестве эстетические нормы позднего готического и проторенессансного искусства.

Библейские коннотации в творчестве Д.Э. Миллеса

Джону Эверету Миллесу с его интересом к евангельским сюжетам и стремлением к натуралистической проработке живописных деталей принадлежит картина «Иисус в родительском доме» (1850). На ней изображена мастерская простого назаретского плотника, в центре которой рабочий стол, а на стене развешен незамысловатый инструмент. На глазах зрителя разыгрывается маленькая семейная коллизия: ребенок Иисус, которому на вид семь-восемь лет, поранил руку: на Его ладони, повернутой к зрителю, маленькая, кровоточащая ранка, а на глазах слезы. Мать, опустившаяся перед Ним на колени, утешает сына, и Он доверчиво прильнул к ней. С другой стороны к ним наклонился Иосиф. Справа от Иисуса изображен другой мальчик, будущий Иоанн Креститель, спешащий к Нему с чашей, наполненной водой, чтобы омыть ранку. Главное для Д.Э. Миллеса – это библейские коннотации: ранка отрока Иисуса находится в том самом месте, где Его ладонь будет пробита гвоздем, и как бы указывает на Его будущие крестные муки. Образ другого мальчика, Иоанна, с чашей недвусмысленно говорит зрителю о характере той духовной связи, которая существует между Крестителем и Иисусом. Однако всё это выглядит как простая жанровая сценка из повседневного быта простолюди-

нов, и если бы не название, мало кто догадался бы, что это Святое Семейство. Черты лиц ее участников отнюдь не иудейские. Особенно примечательна в этом отношении внешность Иосифа, который наделен сугубо нордическим обликом и напоминает скорее английского или голландского шкипера, чем главу израильского семейства. То есть данный апокрифический сюжет представлен живописцем таким образом, что его картина могли бы служить иллюстрацией к сочинениям Д. Штрауса и Э. Ренана [5], поскольку сакрально-мистический дух классического христианства здесь полностью вытеснен духом секулярности.

Библейские сюжеты
в творчестве прерафаэлитов

Творчество прерафаэлитов в этом отношении не было чем-то исключительным. В российском искусстве эпохи раннего модерна происходили сходные процессы. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к картине И.Н. Крамского «Христос в пустыне» (1872). Ее создатель неоднократно заявлял, что его не удовлетворяют образы Христа, созданные западно-европейскими живописцами в эпоху Возрождения и в последующие века. Даже общепризнанный шедевр В. Тициана «Динарий кесаря» вызывал у него возражения: «Ведь, ей Богу же, эти итальянцы были пренаивный народ. Написал итальянского дипломата, тонкого, хитрого, пронизательного и сухого эгоиста, таких много в натуре, поставил возле него тип из простого народа, и тоже из продувных, дал ему в руки динарий, превосходил передателю, необыкновенно тонко кончил и сказал: это «Христос» (в Дрездене). Все и поверили» [6].

Секулярный
образ Христа

Точно подметив присутствующий в картине В. Тициана хотя и слабый, но уже отчетливо обозначившийся дух секулярности, и надеясь сказать новое слово в художественной трактовке образа Христа, художник берет за основу то место в тексте Евангелия, где говорится об испытании голодом, жаждой и о дьявольских искушениях, пережитых Иисусом во время сорокадневного пребывания в пустыне. Картина изображает Спасителя, сидящим на камне. За Ним расстилается бесплодная, усеянная россыпями камней пустыня, постепенно озаряющаяся светом утренней зари. Лик Иисуса, не замечающего ничего вокруг Себя и отмеченный печатью глубокой думы, выглядит на фоне нежно-розового, рассветного неба бледным, изможденным.

Нельзя не признать, что художественная концепция И.Н. Крамского также оказалась удивительно созвучна штраусовско-ренановской трактовке личности Христа: сакральное начало отодвинулось далеко вглубь, а на пе-

редний план выдвинулось начало сугубо антропологическое. Зритель видит не Сына Божьего, а едва ли не обычного человека, погруженного в нелегкие размышления. Про Иисуса, изображенного И.Н. Крамским, невозможно сказать, что с ним пребывает Истина, поскольку Его лицо не освещено внутренним светом откровения, а, напротив, затенено. Не только естественная тень, но и тень тяжелых раздумий как бы утяжеляет Его лик, пригибает Его голову к земле, а согбенные плечи еще больше усиливают впечатление земной природы этого одинокого человеческого существа.

Христос как человек размышляющий

Примечательно, что для И.Н. Крамского в становлении замысла картины определяющую роль сыграла не высокая религиозная идея и даже не интерес к личности Иисуса Христа, а всего лишь случайное впечатление. Однажды во время лесной прогулки он увидел сидящего на пне человека, погруженного в свои мысли. Этот сугубо «импрессионистический» момент и сыграл роль определяющего мотива для начала работы над картиной. Позднее, когда замысел обрел нравственно-психологическую содержательность, Крамской придал ему личностный характер, признаваясь, однако, что «это не Христос», что он «не знает, кто это», что созданный образ «есть выражение моих личных мыслей». Художника интересовал в первую очередь человек в трудной ситуации экзистенциально-нравственного выбора. И на его полотне оказался изображен не Сын Божий, не Царь царей, а как бы архетипический образ *человека разумного*, человека размышляющего, которому были приданы черты Иисуса.

Демонизация художественного ландшафта

Примечательно, что секулярной динамике умаления масштабов образа Христа сопутствовал процесс возвышения образа дьявола и демонов. То, что эти образы привлекали многих европейских мастеров, являлось наглядным выражением понимания ими диалектики взаимоотношений человеческой сущности и человеческого существования. Одновременно это было и своеобразное зеркало той эмпирической реальности, внутри которой пребывало социальное и духовное «я» личности, отстранившейся от Христа и христианства. Об этом свидетельствует творчество целого ряда поэтов, писателей и живописцев раннего, зрелого и позднего модерна. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться, например, к «Цветам зла» Ш. Бодлера. Эта откровенная апология темных, разрушительных проявлений жизни позволила поэту продемонстрировать, что он находится на стороне не Бога, а дьявола. Бодлер фактически соз-

Истоки богоборческой культуры модерна

дал поэтическую дьяволодицею, состоящую из гимнов-дифирамбов в честь «трижды величайшего» «Демона Трисмегиста»¹. Его внутренний мир оказался столь далеко отстоящим от тех ценностей и норм, которые составляли содержательное основание библейского интертекста и которыми жило христианское сознание, что даже вид неба вызывал у него ассоциации с крышкой склепа, под которой страшно находиться и нечем дышать.

Нельзя считать случайным то обстоятельство, что любимым чтением Ш. Бодлера были песни «Ада» из «Божественной комедии» Данте Алигьери. Характерно и то, что первоначальное название книги «Цветы зла» было иным – «Лимбы» (у Данте Лимб – это первый, предварительный круг Ада). Сцены дантовского «Ада» напоминает одно из самых известных стихотворений Ш. Бодлера – «Маяки», выполненное как своеобразный поэтический обзор истории мировой живописи. У О. Манделштама в его эссе «Разговоры о Данте» (1933) есть рассуждение о том, что если бы сюжеты картин Эрмитажа ожили и слились воедино, то возникло бы нечто, напоминающее дантовский Ад. Подобная фантазмагория очень походила бы на то, что Ш. Бодлер изобразил в «Маяках», где у него смешались картины буйств рубенсовской обнаженной плоти, льдистая сумрачность иномирных ландшафтов Леонардо, зрелища предсмертных страданий микеланджеловских мучеников, мгlistый мир рембрандтовских страдальцев, заточенных в нем, как в тюрьме, пестрые «вихри легких душ» с куртуазно-фривольных полотен Антуана Ватто, сцены гнусных шабашей ведьм и человекоподобных чудовищ Франсиско Гойи и т.д.

Роль Ш. Бодлера в поэзии европейского модерна вполне сопоставима с ролью Ф. Ницше в философии. Сходны не только их творческие позиции, но и судьбы. Оба стояли у истоков богоборческой культуры модерна. Для обоих характерны неверие в Бога, нигилистические

¹ Ж.-П. Сартр писал о Ш. Бодлере как о «словопреступнике»: «Его деяния и деяния заурядного преступника различаются между собой подобно черной мессе и атеизму. Атеист не беспокоит себя мыслью о Боге, раз и навсегда решив, что он не существует. Но жрец черной мессы ненавидит Бога, потому что Он достоин любви, глумится над Ним, потому что Он достоин уважения; он направляет всю свою волю на отрицание установленного порядка, но в то же время сохраняет и более, чем когда-либо, утверждает этот порядок. Прекрати он хоть на мгновение – и его сознание снова придет в согласие с собой. Зло разом превратится в Добро, и, минуя все порядки, имеющие источником не его самого, он вынырнет в «ничто», без Бога, без оправданий, с полной ответственностью» [7].

бравады и откровенные дифирамбы духу тьмы и разрушения. Личная жизнь обоих отличалась неустроенностью, ни у того, ни у другого не было семьи, оба пренебрежительно относились к общественному мнению и охотно шли на сознательный эпатаж читающей публики, обоих медленно подтачивала тяжелая венерическая болезнь, завершившаяся устрашающим возмездием за служение демонам – погружением во мрак безумия.

Дух «демонодицей»
в русском модерне

Среди художников русского модерна дух «демонодицей», наверное, в наибольшей степени был присущ творчеству М.А. Врубеля. Его привлекала эстетика символизма, позволявшая передавать драматическое мироощущение человека предкатастрофической эпохи, отпрянувшего от Бога и оказавшегося во власти сил тьмы. Двигаясь в русле этих умонастроений, художник обратился к демоническим образам infernalного мира. Это произошло, однако, не сразу. Долгое время творческие искания, сомнения, колебания, мучительные мировоззренческие антиномии составляли основное содержание его духовной жизни. В нем даже присутствовало желание писать на религиозные темы, и он приобрел опыт создания церковно-монастырских фресок. Но это, к сожалению, не помешало пробуждению в нем интереса к сумрачно-зловещей фигуре демона, в котором он увидел символ возвышенно-романтической модели существования. Демон предстал в воображении М.А. Врубеля олицетворением силы, противоположной всему серому, заурядному, обывательскому, силы, не приспособившейся к обстоятельствам, а восстающей против них и борющейся с ними.

«Нечистый дух»
как трагический
герой

Поначалу образ темного богоборца художнику не давался, поскольку не был до конца ясен. Традиционная внешность дьявола, созданная народной фантазией, не устраивала его. Подобно Лебедеву из романа Ф.М. Достоевского «Идиот», М.А. Врубель мог бы сказать: «Вы знаете ли, кто есть дьявол? Знаете ли вы, как ему имя? Не зная даже имени его, вы смеетесь над формой его, по примеру Вольтерова, над копытами, хвостом и рогами его, вами же изобретенными; ибо нечистый дух есть великий и грозный дух, а не с копытами и с рогами, вами ему изобретенными». И постепенно в сознании художника сложились внешние черты «гордого и могучего духа» зла, скорби и печали – огромные, горящие глаза, запекшиеся губы, словно обожженные адским пламенем, волна густых волос, черных как ночь и сам ад. Этот «нечистый дух», каким его понимал М.А. Врубель, предстает трагическим героем, некогда

Демонизация
художественного
пространства
в творчестве
молодой П. Пикассо

восставшим на Бога, но поверженным. В прошлом светоносный и прекрасный, он превратился теперь в одинокого и печального духа изгнания.

Позиция М.А. Врубеля – это всего лишь одно направление религиозно-эстетических исканий. Совершенно иную художественную стратегию демонизации художественного пространства представил в своем творчестве молодой П. Пикассо. Среди аналитиков, пытавшихся еще в начале XX века понять, что же стояло за его живописными инновациями, наверное, ближе всех к теологическому пониманию глубинной сути содержания его кубистических полотен оказался С.Н. Булгаков. Посетив в 1914 году выставку картин из галереи Щукина, С.Н. Булгаков признавался, что в работах П. Пикассо он как бы воочию увидел зрелища распада человеческого духа, атмосферу муки и мрака. Он ощутил, что от картин исходит мистическая сила дьявольской «духовности», и они производят впечатление каких-то «черных икон», опаленных адским жаром, захватывающих зрителя атмосферой мистерийной жути, завлакивающих его сознание удушьем могилы. Заглянув в запредельный мир метафизики зла, П. Пикассо обнаружил, что за материальными покровами человеческих тел кроются темные демонические сущности, пронизанные «злостью и геометрией». Его кисть, напоенная ядом, создает ощущение повсеместного присутствия духа зла и одновременно рождает чувство ужаса перед миром, в котором нет Бога. «В творчестве Пикассо, – писал С.Н. Булгаков, – выражается религиозная мука и отчаяние, все оно есть вопль ужаса перед миром, как он есть без Бога и вне Бога: пафос тоски и энтузиазм тоски, выражающийся в пафосе цинизма и кощунства. Это – распад души, адская мука. Пикассо, очевидно, сам не видит своей одержимости, не замечает, что ему подставлено кривое зеркало бытия, но считает, что такова и есть подлинная действительность, и пока он своего распада для себя не объективирует, не осознает, своей болезни, не познает своей одержимости, ему закрыт путь к исцелению» [8].

«Черный квадрат»
К. Малевича
как антиикона

Логическим пределом этой модернистской стратегии демонизации живописного пространства можно считать картину К. Малевича «Черный квадрат». В ней также очевидна связь с теологией ада – «тьмой внешней», где «плач и скрежет зубов» [9], поэтому ее часто называют «антииконой» – символом мира, погружившегося во тьму, символом жизни, превратившейся в ад. Эта «демоническая икона кубизма» (Н.А. Бердяев), яв-

ляющаяся «антиблаговестием», «зловестием», «демоновестием», то есть символом всего того, что чуждо жизни, духовности, свету, добру, истине, красоте. Картину можно воспринимать как негатив изображения света в конце туннеля: она однозначно указывает на то, что жизненный «туннель» заканчивается крошечной тьмой, которая не индифферентна по отношению к человеку и отнюдь не безопасна для человеческой души, ибо это та самая тьма, где «всё полно демонов».

В сущности, К. Малевич обозначил тот предел отрицания всего и вся, дальше которого искусству двигаться было уже некуда. Но потребовалось еще несколько десятилетий, чтобы художественное сознание смирилось с этой истиной и задалось задачей поиска выхода из этой, по сути, тупиковой экзистенциально-эстетической ситуации.

Именно в этот период пребывания художественного сознания в промежуточном пространстве между современным и постсовременным появилось еще одно произведение искусства, ставшее едва ли не самым ярким образцом «демонодицеи» XX столетия, – роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Некоторые исследователи утверждают, что мышление М.А. Булгакова в романе *антропоцентрично*. Но это не так. Если быть точным, то в «Мастере и Маргарите» мышление писателя *дьяволоцентрично*: сатана и его бесы находятся в центре писательского внимания. Они пребывают в центре созданной им модели мира. Они безраздельно властвуют в художественном пространстве романа и задают тон всему происходящему; их желания являются отправными пунктами тех цепочек причинно-следственных связей, из которых складывается фабула романа.

В мире, где господствуют Воланд и свита, нет места Богу. В «Мастере и Маргарите» отсутствует сила, которая могла бы лишить демонов их власти. Там ни разу не произносится имя подлинного, евангельского Иисуса Христа. Тот убогий Иешуа, чей отец – не Господь Бог, а какой-то «безвестный сириец», не способен ничего изменить в расстановке романских фигур. Его образ, время от времени всплывающий на страницах повествования, выглядит как нечто чужеродное. Он ни на что не влияет, от него ни что не зависит и механистичность его встроенности в роман такова, что многими читателями он воспринимается как досадная помеха, мешающая упиваться черной фантазмагорией увлекательных проделок сатаны и его бесов.

Дьяволоцентричность романа
М.А. Булгакова
«Мастер
и Маргарита»

Библейские сюжеты романа как лже-евангелие

Роман М.А. Булгакова, если внимательно читать его, предстает как демонстрация редкого мастерства искусных подмен, где вместо истинных ценностей и их носителей присутствуют их темные двойники. Мастер – это отнюдь не свободный от власти режима художник, а всего лишь орудие Воланда. Его купленный денежным выигрышем досуг – не свобода, а фикция, потому что он оказывается в рабстве, страшнее которого нет, – в рабстве у самого дьявола. Его роман о Понтии Пилате – не самоценное художественное творение, а черное «евангелие от Воланда», написанное под диктовку сатаны. Маргарита – не гений чистой красоты и самоотверженной любви, а грешница-прелюбодейка, отдавшая себя в руки дьяволу и ставшая ведьмой. Так называемые «евангельские сцены» таковыми не являются, ибо вместо читатель видит некий «параллельный мир» с лже-Иисусом и лже-евангелистом, который пишет лже-евангелие.

Антихристианская позиция
М.А. Булгакова

Можно, конечно, много рассуждать о том, каким хорошим христианином, по сравнению с советскими писателями-атеистами, был автор «Мастера и Маргариты». Иные критики любят указывать на то, как М.А. Булгаков возмущался поведением своих безбожных соотечественников. Однако, сколько бы мы ни вчитывались в его главный роман, нам не найти там ничего такого, что позволило бы увидеть в писателе истинного христианина. Хотим мы того или нет, но приходится признать, что позиция автора «Мастера и Маргариты» – не просто индифферентно-секулярная, но откровенно антихристианская.

Десакрализованная Булгаковская модель мира

Сегодня общепризнано, что Михаил Булгаков – одним из самых крупных и ярких отечественных писателей-модернистов. Да, это так, и его модернизм проявляется на мировоззренческом и художественном уровнях в первую очередь как попытка доказать своим искусством, что Бог «мертв», а сатана здравствует. Булгаковская модель мира принципиально неравновесна: евангельская реальность, которая сакральна по определению, в его изображении полностью десакрализована. Зато всё, что связано с пребыванием сатаны в Москве, изображено в тонах черной сакральности, где совершенно отсутствуют Бог и Божий свет.

В романе нет богоисканий, и ни у кого из героев не возникает даже мысли о том, чтобы защититься от власти демонических сил, призвав имя Господа. Зато в нем явственно присутствует авторское упоение процессом живописания той стихии легкой, обаятельной лихости,

с какой воландовская камарилья бесчинствует в Москве. Невозможно поверить, что те чувства эстетического гурманства, которые писатель заставляет испытывать читателя над воландовскими страницами романа, не испытывал он сам. Без сомнения, эти страницы писались вдохновенно. Но кто вкладывал это вдохновение в душу писателя? Вопрос остается, что называется, открытым...

Художественное сознание в роли библейского блудного сына

Потребовалось еще несколько десятилетий, чтобы художники-модернисты, поместившие себя в пространство беспрецедентной творческой свободы от классических традиций, норм и канонов, не начали испытывать чувства «бездомности», «заброшенности», «неприкаянности». То есть художественное сознание оказалось в роли библейского блудного сына, прошедшего через испытания всеми возможными соблазнами, пресытившегося свободой, уставшего от странствий и возмечтавшего о возвращении в отчие пенаты. Обнаружилась его готовность к взаимодействиям со всеми, некогда существовавшими культурными стилями классического и потсклассического прошлого, и одновременно предрасположенность к созданию условий, где на равных могли бы соседствовать любые традиции и всевозможные новации, где ничто бы не отвергалось, где всё имело бы право на жизнь и на свою партию в общей полифонии.

Возврат художественного сознания в сферы библейской интертекстуальности

Так заявила о себе новая культурно-историческая и художественно-эстетическая ситуация, в которой новому, постмодернистскому сознанию, пока еще остававшемуся приверженцем секуляризма и релятивизма, не хотелось проявлять излишнюю заботу ни о смысловых соответствиях, ни о гармонических пропорциях образующихся сочетаний. То есть продолжает сказываться сохранявшаяся и по-прежнему достаточно ощутимая связь с эпохой недавнего модерна. И всё же, несмотря на это, художественное сознание начинает всё чаще вспоминать о существовании религиозного мира абсолютов и констант, сферы библейской интертекстуальности. Однако, пораженное безверием, привыкшее к секулярности как к старому пальто, хотя и изрядно поношенному, но еще вполне пригодному, оно пока не находит в себе той полноты духовных сил, которая позволила бы ему наилучшим образом использовать целительные свойства Библии. Отсюда его столь странные, если смотреть на них с христианских позиций, формы обращения к сакральному – блуждания в темных лабиринтах гностических апокрифов или продолжающиеся опасные игры с демоническими сюжетами. Впрочем,

эти художественные девиации свидетельствуют и о том, что дух творческих исканий в современном искусстве не иссяк. А это означает, что рано или поздно, искания смогут привести творческое сознание к восстановлению утраченной способности отличать зерна от плевел и свет от тьмы.

1. *Тиллих П.* Систематическая теология. Т. 1–2 / Пер. с англ. М.; СПб., 2000. С. 310.

2. *Франкастель П.* Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху кватроченто / Пер. с франц. СПб., 2005. С. 52.

3. *Бачинин В. А.* Петербург – Москва – Петушки или «записки из подполья» как русский философский жанр // *Общественные науки и современность.* 2001. № 5.

4. *Рокмакер Ханс Р.* Современное искусство и смерть культуры / Пер. с англ. СПб., 2004. С. 55–56.

5. *Штраус Ф.* Жизнь Иисуса. Ренан Э. Жизнь Иисуса. М.; Харьков, 2000.

6. Переписка И.Н. Крамского. М., 1954. Т. 2. С. 285.

7. Цит. по: *Батай Ж.* Литература и зло. М., 1994. С. 30.

8. *Булгаков С. Н.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 543.

9. Мф. 8, 12.
