

Gunter Scholtz

A picture and a visual image (Bild) in Schleiermacher's thought



“The article considers Schleiermacher's concept about the place and the role of a visual image in relations between religion and art, which is opposed to deistic theology of the Enlightenment. Schleiermacher's thought development from "art religion" to differentiation and study of mutual influence of religion and art is examined. A visual image is analyzed in relation to music and plastique, sculpture and painting, composition and landscape. His analysis is applied to description of Christian art in its relation to antique one.

Key words: image, contemplation, endless, religion, art, vision, communication, mood, music and plastique, composition and landscape, style.”

УДК 215 : 7.01

Картина и зрительный образ (Bild) в мысли Шляйермахера¹

Гунтер Шольц

В статье рассматривается концепция Шляйермахера о месте и роли зрительного образа в отношениях религии и искусства, которая противопоставляется деистической теологии Просвещения. Рассматривается движение мысли Шляйермахера от "художественной религии" к различению и изучению взаимовлияния религии и искусства. Зрительный образ анализируется в отношении музыки и пластики, скульптуры и живописи, композиции и пейзажа. Его анализ применяется к описанию христианского искусства в его отношении к античному.

Ключевые слова: образ, созерцание, бесконечное, религия, искусство, видение, общение, настроение, музыка и пластика, композиция и пейзаж, стиль.

I

В борьбе с суевериями и иррационализмом деизм — господствующая религиозная философия и философская теология Просвещения — свел традиционные позитивные религии к тому, в чем видел неоспоримые истины разума; тем самым он исключил из сферы

¹ Впервые опубликовано в: Gunter Scholtz. Das Bild im Denken Schleiermachers, in: Reinhard Hoeps (Hg.), Handbuch der Bildtheologie. Band I: Bild-Konflikte unter Mitwirkung von François Boespflug u.a., Paderborn/München/Wien/Zürich 2007, 286-299.

религии силу воображения и изобразительность (Bildlichkeit). Чем больше христианский культ подпадал под воздействие этого образа мысли, тем более трезвым и безобразным (bildlos) он становился. Единственным феноменом, который сообщал этой религии разума ее наглядное содержание (Anschauungsgelt), оставалась природа. Так, Вольтер утверждал, что человек, которого величественный вид звездного неба не убедит в существовании мудрого Творца вселенной, будет полным дураком². А Луи-Себастьян Мерсье, – рисуя картину полностью просвещенного Парижа 2440 года в своем утопическом романе, написанном в 1771 году – собрал его исповедующих деизм парижан в храме, где не было никаких изображений, но была стеклянная крыша, через которую можно было увидеть небо³.

Если вершиной деизма являлась физическая теология, то его основание составляла мораль. Уже Herbert von Cherbury в 1624 г. объявил моральный способ жизни наивысшей формой почитания Бога⁴. И когда в философии религии Канта 1793 г. мы читаем о том, что религия есть "познание всех наших обязанностей как заповедей Господних"⁵, то в этом утверждении нельзя не увидеть наиболее совершенное воплощение той самой деистической религии разума, которая теперь целиком и полностью манифестируется в морали.

Лишь несколькими годами позже, а именно в 1799 году, появились "Речи о религии" Шляйермахера⁶, которые

² Voltaire, Art. "Religion", in: ders., Aus dem Philosophischen Wörterbuch, hg. von Karlheinz Stierle, Frankfurt a.M. 1967, 164.

³ Louis-Sébastien Mercier, Das Jahr 2440. Ein Traum aller Träume, hg. von Herbert Jaumann, Frankfurt a.M. 1982, 72.

⁴ Edward Herbert von Cherbury, De veritate, Paris 1624.

⁵ Immanuel Kant, Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft, Akad.-Ausg. Bd. VI, Berlin 1907, 153.

⁶ Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, Berlin 1799. Книга была издана анонимно. В дальнейшем я цитирую этот текст по критическому изданию полного собрания сочинений Шляйерма-

представляли собой действенную романтическую оппозицию против выше описанной односторонности Просвещения. Религия получила здесь настолько новую и настолько иную интерпретацию, что деизм, – "истинная религия" Просвещения, – с точки зрения этой интерпретации вообще потерял право именоваться религией, поскольку он представлял собой лишь абстрактный, интеллектуальный конструкт. Согласно знаменитым формулировкам Шляйермахера, религия – это не метафизика и не мораль, не наука и не практика, а "чувство Бесконечного и вкус к нему", "созерцание Универсума", "изумленное созерцание Бесконечного"⁷. Отделяя религию от мышления и действия, Шляйермахер тесно связывает ее с искусством. Религия и искусство, – так звучит один из его часто цитируемых пассажей, – это родственные души, которые еще не осознали своего внутреннего родства⁸. И религия, и искусство, – так можно заключить из контекста, – коренятся в чувстве и созерцании, а потому испытывают на себе гнет необходимости самооправдания перед лицом просвещенческого разума; помимо того, они, – в отличие от последнего, – стремятся к примирению человека с самим собой и с миром. Поэтому они должны объединиться друг с другом. Религия тем самым может обрести достойный ей орган артикуляции, а искусство – самое достойное, высшее содержание: Бесконечное. Именно это частное им объединение, необходимость которого, с его точки зрения, диктовало время, Шляйермахер обозначил понятием "художественная религия"⁹.

Смысловое ядро религиозной мысли Шляйермахера составляет тезис, согласно которому религия является созерцанием Бесконечного (или Универсума) в конечном и индивидуальном, поскольку первое обнаруживает себя в послед-

хера (=KGA I.2).

⁷ Ebd., 53, 55, 26.

⁸ Ebd., 169.

⁹ Ebd., 166.

нем. Тем самым Шляйермахер указывает на действительные религии, которые постоянно обращаются к чувственно воспринимаемым символам и знакам, даже если в качестве таковых выступает свиток Торы. Вероятно, это его понимание религии было вызвано к жизни Христологией: Бог стал человеком, слово стало плотью. Вместе с тем, его философское обоснование могло основываться на Ляйбнице и Канте. Ибо по Ляйбницу каждая монада неповторимым образом отражает в себе весь универсум, а по Канту определение каждого индивидуального предмета предполагает в качестве предпосылки целое реальности. Так или иначе, но Шляйермахер определяет религию таким образом, что конститутивное значение для нее приобретает *созерцание*. Уже хотя бы поэтому нас не должно удивлять то обстоятельство, что религиозное содержание, с его точки зрения, может быть выражено и передано не только с помощью слов, но и с помощью зрительных образов (Bildern).

Впрочем, здесь важно сделать два уточнения: а) понятие созерцания в "Речах" трактуется очень широко. Прежде всего – как обозначение для феномена созерцания произведения: по Шляйермахеру, оно способно пробудить чувство Универсума и тем самым быть углубленным до созерцания религиозного¹⁰. Но когда Шляйермахер говорит о том, что христианство охотнее всего созерцает Универсум "в религии и ее истории"¹¹, то это означает, что образные представления, вызываемые библейской историей, могут с тем же основанием именоваться "созерцаниями", что и их воплощения в живописи и скульптуре. Наконец, "созерцание" у Шляйермахера может означать не что иное, как чувственный акт. Поэтому с его понятием религии вполне сочетается то обстоятельство, что он почти не говорит об изобразительном искусстве, считая религиозным искусством *per excellence* музыку. Впрочем, это говорит и о том, что ре-

¹⁰ Ebd., 128-129

¹¹ Ebd., 50, 183.

лигия в "Речах" является скорее чувством, нежели созерцанием. b) "Речи" Шляйермахера оправдывают роль силы представления в религии¹², а тем самым и конкретное содержание созерцания и представления. Между тем в "Речах" *зрительный образ* (Bild) ни в коем случае не понимается в качестве отображения (Abbild). Ибо противоположным ему понятием выступает не праобраз (Urbild), а незримое: во-первых, – Бесконечное, сам Универсум, во-вторых – связанное с ним чувство. Поэтому Шляйермахер как правило избегает употребление понятия "зрительный образ" (Bildbegriff), а говорит об изложении (Darstellung), раскрытии (Offenbarung) или выражении (Ausdruck). Религия стремится к тому, чтобы "благоговейно следить за Универсумом в его изложениях и действиях", при этом религиозная музыка, используемая в богослужении, является "выражением самого сокровенного"¹³. Когда Шляйермахер пишет о том, что Универсум излагает и проявляет себя в природе и истории, а религиозное чувство – в слове, звуке или зрительном образе, то тем самым он имеет в виду, что чувственно воспринимаемые феномены ничего не отображают, но позволяют обнаружить тому, что – будучи основанием всего созерцаемого – принципиально не поддается созерцанию и поэтому не может выступать в качестве праобраза. Особенно ясной эту его мысль делают слова о том, что "семья могла бы быть самым надежным образом (Bild) Универсума", поскольку в ней действуют силы, "которые одушевляют Бесконечное"¹⁴. Зрительные образы – суть образы созерцания, которые продуктивно создает или набрасывает фантазия. К ней восходят не только художественные или религиозные образы, но и наши образные представления о мире. Шляйермахер обосновал этот тезис, отталкиваясь от трансцендентального идеализма Канта и Фихте, который – если я правильно понимаю – был одновре-

¹² Ebd., 229-230.

¹³ Die Weihnachtsfeier. Ein Gespräch, KGA I.5, 47-49.

¹⁴ Der christliche Glaube, 2. Aufl., § 9. KGA I. 13/1, 77, 80.

менно критически переосмыслен им: не сила воображения познающего субъекта создает видимый облик (*Anschaulichkeit*) мира, но Универсум, само Бесконечное действует в фантазии человека; он обнаруживает себя (*sich offenbaren*), создавая на арене фантазии образный, видимый мир и точно так же образом он создают определенную религию.

В небольшом Христологическом сочинении "Праздник Рождества" (1806 г.), построенном автором в виде диалогов, проступают некоторые контуры будущей богословской этики Шляйермахера. Религиозное искусство, а также культовые действия или христианские праздники он относит к разряду "изображающих действий", в которых выражается – и именно в этом выражении полностью осознается – специфически христианский образ мысли. В этом тексте также доминирует музыка как голос религиозного чувства. Вместе с тем, Шляйермахер, конечно же, стремится утвердить в качестве выражения христианского благочестия (*Frömmigkeit*) и изобразительное искусство; из его текста мы узнаем, что к празднику Рождества строились фигуративные изображения библейской истории и истории церкви¹⁵. Христианское искусство, соответственно, имеет, по Шляйермахеру, не только музыкальную, но и пластическую сторону. Его более поздняя эстетика позволяет заключить, что эта противоположность имела для мыслителя известную бриантность.

II

В 1806 г. – еще до того, как Гегель обозначил с помощью понятия "художественная религия" преодоленную ступень сознания классической Античности, Шляйермахер вычеркнул его из второго издания своих "Речей", чтобы боль-

¹⁵ Siehe Schleiermachers Ausführungen zur Güterlehre: Entwürfe zu einem System der Sittenlehre, hg. von Otto Braun, Werke. Auswahl in vier Bänden, Leipzig 1927, Bd. II; 258-371, 430-455, 570-620.

ше не возвращаться ни к самому этому понятию, ни к идее, которую оно обозначало. На то было много причин. Во-первых, многие романтики и, прежде всего, теоретик Шеллинг полагали, что только искусство является откровением Абсолютного, а эта форма художественной религии ставила под вопрос представление о доминирующей роли религии, которое представлялось Шляйермахеру безусловным. Во-вторых, он начал разрабатывать одновременно с теологической и свою философскую систему, причем в рамках его мысли христианство понималось не как *эстетическая*, а как *этическая* религия, поскольку в нем доминирует связь с нравственными задачами" (тогда как исламу, по его убеждению, был присущ эстетический характер)¹⁶. Религия, которая, подобно христианству, ориентируется на "Царство Божье", не может найти свое завершение в художественной религии. Напротив, она, согласно Шляйермахеру, выступает стимулом для того, чтобы придавать завершенность (Gehaltung) миру человека в его целом, по отношению к которому искусство выступает лишь как его составная часть. Наконец, центральной задачей богословски-философской мысли Шляйермахера был поиск адекватного понимания современного секулярного мира: его философская этика трактует то, что мы называем "секуляризацией" в качестве процесса дифференциации, в котором право/государство, религия/церковь, наука/академия и свободное общение (Geselligkeit)/дом обособляются друг от друга¹⁷. С точки зрения мыслителя, эти обособления свидетельствуют не об упадке религии, а о приросте свободы, который был обусловлен христианством (его еще не знала языческая античность). В смысле обозначенных дифференциаций поздняя мысль Шляйермахера оправдывает существование собственно эстетической сферы наряду со сферой

¹⁶ F. Schleiermacher, Vorlesungen über die Aesthetik, hg. von Carl Lommatzsch. Friedrich Schleiermachers sämtliche Werke (=SW), 3. Abt., Bd. VII, Berlin 1842, 217.

¹⁷ Friedrich Schleiermachers Ästhetik, hg. von Rudolf Odebrecht, Berlin, Leipzig 1931, 242.

религиозной, что сказывается и на его понимании зрительного образа (Bildbegriff): он все отчетливее отделяет эстетическое созерцание последнего от его религиозной функции. Религиозное воздействие "чудесной картины" не имеет ничего общего с "художественной ценностью произведения"¹⁸. Таким образом, мы обнаруживаем у Шляйермахера как эстетически-философский, так и богословский критерии оценки изобразительного искусства, которые проникают друг в друга и являются взаимодополняющими.

Самое точное выражение этого круга идей мы находим в его философских высказываниях, а именно в лекциях об эстетике, которые Шляйермахер, – вновь и вновь переформулируя свои мысли, – читал в Берлине в 1819–1833 гг.. Его эстетика представляет собой теорию "художественной деятельности", которая, – когда речь заходит об изобразительном искусстве, – начинается уже на уровне восприятия. Вспоминается Конрад Фидлер, когда мы читаем у Шляйермахера, что "Процесс создания художественного образа начинается уже на стадии видения, уже здесь должен проявляться талант живописца"¹⁹. Ибо "художественный глаз" вычленил из многообразия впечатлений определенные образы, изменяет и структурирует их, причем формообразующей деятельностью фантазии руководит настроение художника. Чтобы прояснить эту мысль, Шляйермахер ссылается на наше собственное преобразующее видение, которое ставит наше видение вещей в зависимость от нашего настроения²⁰.

Первым в процессе художественной деятельности появляется намеченный фантазией "внутренний образ", причем – во всех художественных формах. Доступный в качестве "концепции" только внутреннему зору, он руководит внешним

¹⁸ Ueber den Umfang des Begriffs der Kunst in Beziehung auf die Theorie derselben (2. Abh. 1832), KGA I.11, 775-776.

¹⁹ Ästhetik, hg. von R. Odebrecht, 30-39.

²⁰ Aesthetik, hg. von C. Lommatzsch, 58.

изображением, реализацией произведения²¹. Иногда Шляйермахер даже называет этот "внутренний образ" собственно художественным произведением²², поскольку он изображает смысловое единство (более поздней) работы, и поскольку фантазия здесь уже объединяется с чувственно воспринимаемым материалом (цветами, тонами, движениями и пр.). Отсюда вытекают общие характеристики зрительного образа как художественного произведения, имеющие силу как для скульптуры, так и живописи. Прежде всего, он является "отображением" прабобраза²³, внешним выражением того, что преобразовала художественная фантазия, и потому его эстетическое восприятие требует узнавания или реконструкции первообраза. Но помимо того он имеет также опосредованную связь с внехудожественной действительностью, никогда не являясь ее простым отображением. А именно он с одной стороны представляет собой выражение и манифестацию настроения, которое приводит в движение фантазию, а с другой, – изображение действительности, однако не той, которую мы видим каждый день; напротив, изображается "тип" действительности во всех нюансах его возможности явления²⁴. Очевидно, что Шляйермахеру стоило большого труда связать изобразительное искусство как продукт свободной фантазии как с настроением, так и с действительностью. Совершенно очевидно, что он не хотел представлять его ни как непосредственное выражение чувства (как это было с музыкой и мимикой), ни как отображение видимой действительности (в качестве подражания или копии оно перестало бы быть искусством). Напротив, его цель заключалась в том, чтобы объединить в изобразительном искусстве субъективное чувство и объективную действительность.

²¹ Ästhetik, hg. von R. Odebrecht, 42.

²² Ebd., 98-101.

²³ Ebd., 147-149, 220-222, 239-244.

²⁴ Ebd., 120-124, 139-145.

Хотя и скульптура, и живопись являются "изобразительными" (bildende), точнее – "образующими форму" (gestaltbildende) искусствами" и обращаются к видимому миру, фантазия приобретает в них различные направления и создает различные формы художественного "вдохновения". Скульптора вдохновляет "жизнь образа", а именно – жизни и строение человеческого тела, поскольку оно выражает все состояния жизни. Напротив, живописца вдохновляют образы в самом общем смысле и свет²⁵. Так возникают две различные формы художественного произведения: пространственные телесные образы, которые апеллируют к осязанию (скульптура) и образы, размещенные на ограниченной, многоцветной плоскости (живописные полотна). По Шляйермахеру, эти художественные формы пережили расцвет в рамках совершенно различных миропониманий. Греческая мифология с ее циклом определенных богов была культурной питательной средой для развития пластики; напротив, "священная история" христианства с ее событиями как моментам откровения способствовала развитию живописи²⁶. Таким образом, эти исторические формулировки изобразительного искусства принадлежали совершенно разным "художественным мирам", ибо нет ничего, что связывало бы Зевса, Марса или Венеру с христианским²⁷. Все, что Шляйермахер говорит о различиях между живописным, основывается не только на медиа, но и на сравнении произведений, принадлежащих этим "художественным мирам": пластика способна изображать не группы, а отдельные образы, тогда как сила живописного полотна заключается в способности изображать людей, взаимодействующих друг с другом. Пластику интересуют только совершенные тела людей, – живопись способна изобразить на картине и несовершенные образы. Пластика изображает человеческое тело таким обра-

²⁵ Ebd., 141-142.

²⁶ Ebd., 236.

²⁷ Ebd., 237-239.

зом, что на его поверхности выражается внутренняя структура, — живопись интересуется лицом, в котором отражается этическая личность. Пластика предполагает публичное пространство и "общий дух" (*Gemeingeist*), который узнает себя в нем — живопись способна служить также индивидуальной фантазии художника, ее предметная область поэтому является бесконечно широкой.

На этом основании Шляйермахер приходит к выводу, что христианство вытеснило пластику в пользу живописи²⁸. Попытки современных ему художников вновь обратиться к пластическому искусству Античности он оценивает двояко. С одной стороны, изучение Античности, согласно его толкованию, позволило выявить новые таланты; к тому же пластика необходима для того, чтобы "сохранить чистый смысл для создания образа". С другой стороны, новые произведения представляют собой всего лишь "публичную роскошь", совершенно непонятную народу и не имеющую никакого значения для него. Поскольку священная история христианства не годится для изображения посредством скульптуры, а наши знания об истории религии являются очень ограниченными, Шляйермахер в конечном итоге рекомендует использовать в качестве материала для пластики образы новейшей политической истории. "Однако религиозные предметы в этой области искусства, должны, как кажется, всегда отставать"²⁹.

Решающее отличие между Античностью и современной культурой, которая вытеснила скульптуру, заключается, конечно же, в том, что боги античной мифологии требуют зрительного изображения, тогда как христианский Бог избегает его. Бога ни в коем случае нельзя изображать непосредственно, он раскрывается только опосредованно в отдельных отношениях"³⁰. Поэтому искусство эпохи Модерна способно

²⁸ Ebd., 67.

²⁹ Ebd., 119.

³⁰ Ebd., 249.

создавать лишь "символы абсолютного"³¹, что оно и делает в качестве христианско-религиозной живописи, которая представляет священную либо символическую историю. Эта история представляет собой "высочайший предмет", поскольку обеспечивая ей как понятность и одобрение широкой общности, так и – в силу неопределенности ее предметов – обеспечивает большую свободу для художественной фантазии. Тем самым живопись представляет собой "чудесное промежуточное звено между поэзией и правдой", соединяя объяснительность с художественной свободой³². Поскольку в истории этой живописи было принято делать библейские образы и святых узнаваемыми благодаря особым символам,

она обогатила религию и обеспечила толкование своих произведений: "Искусство (в христианской живописи) изначально сформировалось исключительно благодаря самому же искусству, оно само создало традицию, благодаря которой сделалось возможным ее надежное толкование"³³. Что касается новой ситуации в этой живописи и ее будущего, то Шляйермахер трактует ее следующим образом. Хотя протестантизм акцентировал догматику, а не искусство, в то время как легенды католицизма оказались весьма плодотворными для живописи, "дух протестантской церкви – так утверждает эстетика 1825 года – совершенно не противоречит искусству, даже если здесь нет почитания святых". Поэтому невозможно исключить, что религиозная живопись в будущем достигнет новых высот³⁴.

Между тем со временем Шляйермахер все больше отделяет эстетическую перспективу от религиозной. Если сначала он писал о том, что любое искусство представляет собой

³¹ Ebd.

³² Ebd., 256. Vgl. Aesthetik, hg. von Lommatzsch, 571.

³³ Ästhetik, hg. von Odebrecht, 244.

³⁴ Ueber den Umfang des Begriffs der Kunst (3. Abh., Anhg.). KGA I.11, 791.

выражение чувства, а потому высочайшим является искусство, выражающее чувство религиозное, то в 1825 он настаивает на том, что изображенный предмет "никак не сказывается на художественной ценности полотна"³⁵. Шляйермахер понимал, что он не может рассчитывать на "одобрение и согласие" своих современников, когда утверждал, что "художника, изображающего животных или преисподнюю надлежит поставить в один ряд с Рафаэлем и Леонардо, если его искусство безупречно с точки зрения формы и совершенно с точки зрения линии и цвета"³⁶. Если предпринятое Шляйермахером соотношение скульптуры с языческой Античностью, а живописи — с христианской современностью представляет собой точную параллель гегелевскому представлению о классической и романтической художественной форме, то в своем размежевании с сюжетной эстетикой Шляйермахер идет гораздо дальше Гегеля. Говоря о живописи в последней версии своих "Лекций", он недвусмысленно обращается к видению и утверждает буквально следующее: "Совершенным искусством является то, что порождает совершенную правду видения". Религиозность, которая в его более ранних текстах представала в качестве феномена, способного создать наивысшие произведения, попадает тем самым в разряд содержания, которое никак не сказывается на эстетическом ранге произведения. Шляйермахер не требует от художника, чтобы тот создавал религиозные картины, или черпал вдохновение в религиозном содержании, он требует лишь, чтобы он был воодушевлен своей художественной задачей; содержание художник должен заимствовать у общества, которому он принадлежит: "Странно было бы, к примеру, полагать, что художники, которые по преимуществу обращаются к священным персонажам и событиям священной истории, делают это в силу своего восхищения перед христианством! Но

³⁵ Aesthetik. hg. von Lommatzsch, 497.

³⁶ Ueber den Umfang des Begriffs der Kunst (3. Abh., Anhg.). KGA I.11, 791.

конечно, если их век не вдохновлен христианством, то они могут выбирать и другие предметы. И если бы у нас были основания полагать, что художник, который не пишет ничего кроме Святого семейства, в действительности является неверующим, то мы должны были порицать его за то, что он направляет свое мастерство на предмет, который ничего для него значит; но это осуждение касалось бы его нравственности, а не его искусства".

С обозначенным вытеснением религиозного начала во внешнюю для живописи область сюжета переключается и трансформация шляйермахеровских представлений о стиле. Подобно тому, как в своей философской этике он утверждает наряду со сферой религии сферу свободной общительности (*freie Geselligkeit*), в своей эстетике он противопоставляет чисто религиозному или священному стилю стиль "развлекательный" (*geselligen Stil*). В живописи это означает ориентацию на цикл священной истории с одной и на "игру" с видимыми вещами мира с другой стороны, в заостренной формулировке – существование "алтарного полотна и декорации"³⁷. Между тем, в последней версии своей эстетики Шляйермахер трактует эту двойственность стилей совершенно иначе. Здесь он различает "строгий стиль", то есть стиль, позволяющий проявиться "внутренней правде типа образа" (к примеру, дерева) и "легкий, нюансированный стиль", то есть стиль, который "с большой полнотой" разрабатывает "поверхность" предметов; первый демонстрирует более простую композицию, композиция второго является более сложной³⁸. Шляйермахер добавляет, что и сакральное, и профанное содержание может разрабатываться в обоих стилях. В своей эстетике он совершенно недвусмысленным образом хочет сосредоточиться на том, что делает искусство искусством, а к числу этих вещей по его убеждению не входит отношение искусства к религии. Тем не менее – об этом свидетельствует его выше обо-

³⁷ Ästhetik, hg. von Odebrecht, 70.

³⁸ Aesthetik, hg. von Lommatzsch, 562.

значенное представление о двойственности стиля – эстетика Шляйермахера ни в коем случае не является чисто формальной. Ибо типы, на которые ориентируется живопись, изображают, с его точки зрения "внутреннюю правду бытия"³⁹, причем Шляйермахер исходит из того, что эти типы – подобно понятиям – заложены в самом человеческом сознании. Его эстетика базируется на философии идентичности, согласно которой реальное и идеальное имеют идентичную трансцендентную основу, что и дает возможность художественному воображению уловить и выразить художественную правду.

III

Подобно тому, как Шляйермахер-философ отделяет философию и искусство от религии, Шляйермахер-богослов отделяет религию от искусства. Хотя религия нуждается в художественных средствах как инструменте для своего выражения и передачи, тем не менее, она представляет собой феномен, не имеющий ничего общего с художественным вдохновением. Богословская этика Шляйермахера, изложенная им в работе под заглавием "Христианская мораль", является теологической теорией искусства, а также попыткой его оценки с богословской точки зрения, она включает в себя и теорию богослужения. Здесь мы читаем о причинах, обуславливающих богословскую необходимость искусства для общества: в искусстве развиваются наш человеческие задатки, оно "этизирует", т.е. гуманизирует наш способ поведения⁴⁰. Поэтому и деятельность художника и скульптора является абсолютно нравственной. Духу христианства не противоречит и обращение худож-

³⁹ Ebd., 563.

⁴⁰ F. Schleiermacher, Die christliche Sitte, hg. von L. Jonas, SW 1. Abt. Bd. XII, Berlin 1884, 676.

ника к античной мифологии – если при этом не нарушается заповедь целомудрия⁴¹.

Искусство, по Шляйермахеру, имеет свое место и в богослужении, более того, последнее слагается из художественных элементов⁴². При этом Шляйермахер, будучи протестантским богословом, вводит и определенное ограничение: настаивает на недопустимости для христианского богослужения "чувственного великолепия" и "чувственного самоизображения"⁴³. Поскольку в основе христианства лежит принцип духа, в христианском культе доминирует словесное искусство и связанная со словом музыка. Напротив, "изобразительное искусство в христианском культе отходит на второй план, поскольку имеет дело со зрительным образом"⁴⁴. Католическая и реформаторская церковь до сих пор представляли собой противоположности, но в будущем, по убеждению Шляйермахера, речь должна идти о нахождении золотой середины. То обстоятельство, что согласно прежним предписаниям, церковь обязана была воздерживаться от изображений, было вызвано опасением в том, что поклонение изображению близко языческому культу. Между тем, – так утверждает Шляйермахер в другом месте, – учение Цвингли полагало вполне допустимым использование изображений в реформаторской церкви, поскольку теперь не возникает ощущения, "будто они становятся предметом почитания"⁴⁵. Впрочем, Шляйермахер и здесь высказывает вполне обоснованное опасение в том, что художественное изображение сакрального может привести к его профанации, иллюстрируя это тезис на примере художественного изображения Христа. Его живописное изображение не вызывает у

⁴¹ Ebd., 678.

⁴² Ebd., 536-537.

⁴³ Ebd., 539-540.

⁴⁴ Ebd., 540.

⁴⁵ F. Schleiermacher, An den Oberhofprediger D. Ammon über seine Prüfung der Harmschen Sätze, Berlin 1818. KGA I. 10, 35-36.

мыслителя никаких возражений, поскольку живописное полотно представляет собой лишь "историческое воспоминание". Большие сомнения вызывает статуя, поскольку она теснее связана с "реальностью жизни"; тем не менее скульптуру можно допустить в реформаторскую церковь, поскольку она представляет собой "нечто абстрактное". Еще сложнее дело обстоит с изображением Христа с помощью автомата, и наконец, совершенно недопустимым с точки зрения духа христианства является Его изображение с помощью "живого тела", то есть актера: "такому изображению мы должны сказать решительное "нет""⁴⁶. Шляйермахеровская директива касательно использования зрительных образов в церкви звучит следующим образом: если сакральное изображение попадает в контекст, в котором оно уже "не может восприниматься как чистое впечатление", то это приводит к его "профанации". На вопрос, когда именно мы имеем дело с такими случаями, "невозможно дать никакого общего ответа", поскольку он зависит от конкретной общины и индивидуального чувства⁴⁷.

В своем практическом богословии Шляйермахер сформулировал следствия, вытекающие из этой доктрины для оснащения церквей. Изобразительному искусству здесь отводится второстепенная роль, с одной стороны оно должно служить "символическим украшением" помещения, с другой — повышать "восприимчивость" общины к проповедям и не давать собравшимся отвлекаться. Между тем, цель религиозности заключается в том, чтобы изображения, в конце концов,

⁴⁶ Die christliche Sitte, 682.

⁴⁷ Ebd. — Шляйермахер не может допустить, чтобы ритуалы и символы навязывались общинам извне. В споре о ритуалах он вкладывает в уста одного из фиктивных собеседников следующее высказывание: "Если Лютер оставлял картины в тех церквях, в которых они уже были, то это вовсе не означает, что он похвалил бы того, кто повесил бы их там, где их никогда не было." Gespräch zweier selbst überlegender evangelischer Christen über die Schrift: Luther in Bezug auf die neue preußische Agende, Leipzig 1827. KGA I. 9, 413f.

сделались совершенно излишними⁴⁸. С этими представлениями Шляйермахера перекликается его интерпретация библейской мысли, согласно которой человек есть образ и подобие Божье.

Этот топос – читаем в его вероучении – не должен нас обольщать, мы не должны пытаться "формулировать заключения о Боге", отталкиваясь от самих себя. Даже если наше живое сознание Бога может быть описано "как сознание Бога в нас", то "подобие Бога" есть все же нечто совершенно иное.⁴⁹ Невозможность создавать "образ Божий", на которой Шляйермахер настаивает в своей эстетике, находит обоснование в его теологии и в ее применении к христианскому культу. Впрочем, он подчеркивал, что для религиозной речи и христианского благовещения образные способы выражения и метафоры имеют конститутивное значение⁵⁰. Ядро христианской религии как религии духа лучше всего уживается с возвышенными языковыми образами, которые обращаются только к силе воображения, несколько меньше – с образами визуальными и менее всего – с близкими реальности статуями, которые ощущаются также с помощью осязания.

IV

Подобно Шиллеру, братьям Шлегелям, Вильгельму фон Гумбольту, Фридриху Асту, Жану Ролю и другим мыслителям, которые рассматривали пластику как типично античное искусство, а музыку – как искусство, характерное для христианской современности, Шляйермахер писал о том, что "Современное искусство по типу своему является музыкальным, субъективным; тогда как античное – пластичес-

⁴⁸ F. Schleiermacher, Die praktische Theologie, hg. von Jacob Frerichs, SW 1. Abt. Bd. XIII, 114-116.

⁴⁹ Der christliche Glaube, 2. Aufl. § 61. KGA I.13/1, 381.

⁵⁰ Ebd., § 16. KGA I.13/1, 130-131.

ким, объективным"⁵¹. Хотя эти формы пережили расцвет в разное время, и хотя в эпоху Нового времени виды искусства стремились к обособлению друг от друга, Шляйермахер надеялся на их грядущее объединение, которое, с его точки зрения, могло осуществиться только в "праздничной жизни", или точнее – в христианском культе, а не в опере как совокупном художественном произведении. Согласно его точке зрения, природе человека наилучшим образом соответствовал баланс пластического и музыкального начал, однако христианство, как мы видели, должно было очень осторожно обходиться с изобразительным искусством, или, по меньшей мере, со скульптурой. При этом Шляйермахер очевидным образом стремился к тому, чтобы сохранить выше обозначенное равновесие в качестве критерия удавшейся современной художественной формы, в том числе и формы живописной: здесь рисунок, профилирование форм является пластическим, свет – музыкальным элементом, поскольку он выражает настроение; историческая живопись имеет преимущественно пластический, пейзаж – преимущественно музыкальный характер. Религиозная живопись будущего может и должна связать эти начала в единое целое⁵².

Согласно имеющимся у нас сведениям, Шляйермахер тесным образом контактировал с Каспаром Давидом Фридрихом, которого он поддерживал и очень ценил как художника⁵³. Между тем, доказать факт их духовного родства, или воздействия друг на друга можно было бы, лишь основываясь на сравнительной интерпретации их работ. Картина Фридриха "Монах у моря"⁵⁴, композиция которой уводит взгляд зрителя за пределы полотна, как кажется, перекликается с положениями

⁵¹ Inken Mädlar, Kirche und bildende Kunst der Moderne. Eine an F. D. E. Schleiermacher orientierter Beitrag zur theologischen Urteilsbildung, Tübingen 1997.

⁵² Ebd., 341ff.

⁵³ Ästhetik, hg. von Odebrecht, 69-73. 113-114, 247.

⁵⁴ Ästhetik, hg. von Odebrecht, 341ff.

"Речей о религии", касающимися чувства и созерцания Бесконечного. Подобно тому, как религиозное созерцание постоянно выходит за пределы конечного, так и глаз постепенно не останавливается на изображенном, — монахе, морском берегу, небе, море⁵⁵. Что же касается более поздней Шляйермахеровской характеристики религиозного искусства, то с ней эта картина является практически несоединимой. Ибо лекция 1819 года требует от религиозного стиля, чтобы изображения касались известных циклов религиозной репрезентации Священной истории и не предполагали никакого достоверного толкования; вообще стремление распознавать значения художественного произведения, с точки зрения Шляйермахера, наносило ущерб наслаждению, получаемому от искусства⁵⁶. Картина Фридриха не соответствует подобным критериям, потому приходится сомневаться в том, что мыслитель во времена его лекций об эстетике пожелал бы увидеть ее в сакральном пространстве. Напротив, с эстетическими размышлениями Шляйермахера хорошо сочетается картина Фридриха "Крест в горах (Теченский алтарь)"⁵⁷. Ибо выраженная им в 1825 г. надежда на "грядущее объединение" пейзажной живописи и живописи, обращающейся к истории христианства⁵⁸, возможно, опиралась именно на полотна Фридриха, изображающие крест в пейзажном пространстве. Наконец, живопись, по Шляйермахеру, иногда создает свою собственную традицию, благодаря чему она становится понятной зрителю. "Существует... определенный род, где живопись сама создает истину"⁵⁹.

Межу тем, согласно эстетике Шляйермахера, картину "Монах у моря" нужно было бы классифицировать ина-

⁵⁵ Ebd., 69-73, 113 f, 247.

⁵⁶ Каспар Давид Фридрих. Крест в горах. 115 X 110,5. Масло, холст. Дрезден, Государственные художественные собрания.

⁵⁷ Ästhetik, hg. von Odebrecht, 256.

⁵⁸ Ebd., 249.

⁵⁹ Ebd., 68 f, 72.

че. Религия и свободное общение взаимопроникают друг друга, а религиозный человек не сбрасывает с себя свою религиозность и тогда, когда находится вне церкви, — точно также и секулярное искусство, по Шляйермахеру, сохраняет религиозное начало в качестве некоего минимума, а искусство религиозное носит так же и характер игры, уже хотя бы потому, что является искусством свободным⁶⁰. Так образуется шкала скользящих переходов, в которой на одном конце — чтобы обратиться к примеру самого Шляйермахера — находится художник, изображающий животных как представитель развлекательного (*gesellig*) искусства, а на другом — "Сикстинская Мадонна" Рафаэля. К области перехода — этот вывод напрашивается сам собой — относится "Монах у моря" Фридриха, а вместе с ним, вероятно, и вся пейзажная живопись. Религиозный оттенок, который часто приписывался пейзажным картинам уже во времена позднего Просвещения, с помощью богословско-философской мысли Шляйермахера можно было бы объяснить следующим образом: с одной стороны, эти картины отображают различные состояния нашего восприятия, являясь "стаффажами" для наших чувств⁶¹; с другой стороны — обнаруживают также красоту в самой природе и позволяют нам увидеть, что "Бог является художником в своем творении", а мир — "всеобъемлющим художественным произведением"⁶². Ибо именно с помощью христианской религии, с помощью совершенного сознания Бога природа, по Шляйермахеру, предстала как "божественное художественное произведение"⁶³. Таким образом, пейзажные картины являются христианско-религиозными если не непосредственно, то опосредованно, поскольку они интерпретиру-

⁶⁰ Ueber den Umfang des Begriffs der Kunst (2. Abh. 1832). KGA I.11, 776.

⁶¹ Ebd., (1. Abh. 1831). KGA I.11, 732-733; vgl. Ästhetik, hg. von Odebrecht, 17-18.

⁶² Der christliche Glaube, 2. Aufl. KGA I.13/2, 507.

⁶³ Ebd., § 59. KGA I.13/1, 365.

ют природу на почве христианства. Тем самым здесь переворачиваются представления более ранней физической теологии, которая воспринимала в прекрасном в природе руку Господню. Именно потому, что природа изображается художественно и что художественная деятельность узнается как "подобие" творения Божия, природа может быть понята так же и как художественное произведение Бога⁶⁴. Сама по себе и непосредственно она не выдает этой своей тайны. Подобающим местом для пейзажных картин, в том числе – и для "Монаха у моря" Шляйермахер считал не церковь, а приватную сферу, проникнутую религиозным чувством. Ибо музей он еще не признавал в качестве места, достойного искусства. Собрания полотен, с его точки зрения, служили лишь охране искусства и создавали возможность для его рефлексивного, критического понимания⁶⁵. Свое же непосредственное место в мире и жизни художественные произведения, по Шляйермахеру, имели либо в церкви, либо в "доме", – центре "свободного общения". Соответственно их извлечение из контекста наносило им ущерб, равносильный "ожогу", лишало художественное творение части его "значимости"⁶⁶.

Хотя Шляйермахер совершенно очевидным образом приветствовал пейзажную живопись как знак художественного прогресса, однако в отличие от Филиппа Отто Рунге он не

⁶⁴ Die christliche Sitte, 686.

⁶⁵ Ästhetik, hg. von Odebrecht, 86.

⁶⁶ В диалоге "Праздник рождества" один из героев Шляйермахера утверждает: "Будучи христианином, я имею очень мало общего с искусством, а будучи художником – с христианством. Я не люблю чопорную церковь, которую изобразил Шлегель в своих чопорных стансах, и не люблю бедное, замерзшее, просящее милостыню искусство, которое радуется возможности найти здесь свое прибежище." Ausg. H. Mulert, 19f. В диалоге Шляйермахер оспаривает категорическое разделение религии и искусства, но уже раньше он критиковал Шлегеля за его "напускное восхищение" религией. Brief an Brinkmann vom 22.4. 1800. Aus Schleiermachers Leben. In Briefen, hg. von Wilhelm Dilthey, Bd. IV, Berlin 1863, 65.

видел в ней нового религиозного искусства. По-видимому, он относился критически и назарейцам. Ибо уже в 1807 году он осуждал Августа Вильгельма Шлегеля за то, что тот рекомендовал искусствам вновь присоединиться к церкви⁶⁷, а в более поздней "Эстетике", критически высказывался против стремлений пробуждать религиозные чувства с помощью искусства, отказываясь тем самым от его свободы⁶⁸. По убеждению мыслителя, возможности автономной живописи "представлять перед нашим взором все живое творение земли"⁶⁹, принадлежали к числу феноменов, которые могли быть полностью осуществлены только в контексте христианства.

Его оценка религиозной живописи и живописи вообще, равно как и его отмежевание от религиозности, воспламеняемой одним лишь искусством, нашла свое самое точное выражение в письме, которое Шляйермахер написал в 1808 году своей будущей жене, Генриетте фон Виллих: "Я сожалею, что наши церкви таким решительным образом изгнали живопись, но ее время прошло и с этим необходимо смириться. Конечно, и в людях, которые вовсе не являются набожными, искусство может вызвать то, что они считают набожностью, и что лишь обманывает их; однако прирост в ощущениях, которое искусство дает верующему человеку, безусловно, является истинно религиозным. Впрочем, и само по себе оно имеет нечто действительно божественное для того, кто в состоянии его воспринять; а именно — живой дух природы, выражающий самое себя".

⁶⁷ Ästhetik, hg. von Odebrecht, 74, 76-78.

⁶⁸ Aesthetik, hg. von Lommatzsch, 566.

⁶⁹ В отличие от большинства своих современников, Шляйермахер подчеркивает, что и античная живопись "может быть до невозможно-сти плохой". Это подтверждают, по его убеждению, недавно найденные античные фрески (даже в Помпеях). Ästhetik, hg. von Odebrecht, 255. Соответственно для того, чтобы усовершенствовать искусство, был необходим христианско-религиозный импульс.