

ИДЕОГРАММЫ СВЯЩЕННОГО

Проблема взаимоотношения религии и искусства
в классической феноменологии религии

Введение

Религия сопутствует человеческой культуре на протяжении всей истории. И начиная с древнейших известных нам проявлений религиозности творческая активность людей воплощается в произведениях как материальных, так и духовных. Более того, значительную часть материальных свидетельств о религии первобытных людей составляет именно то, что правильнее было бы назвать произведениями искусства.

Западная традиция предпочтения текста образу привела к усиленному вниманию религиоведов преимущественно к тексту и его экзегезе. Религиозное искусство, как отмечает Д. Апостолос-Каппадона, воспринималось чаще как «иллюстрация для объяснения и распространения инициированных текстом тем» [4, с. 494]. В религии, как и в искусстве, культура воплощает свой творческий и духовный потенциал. В качестве аспекта творческого выражения, самоопределения и средства социальной коммуникации искусство есть исконный аспект человеческого существования и конститутивный фактор истории религии.

Искусство вообще и религиозное искусство в частности не рассматривались в качестве специальной темы исследования большинством феноменологов религии. Исключения составляют голландский теолог и религиовед Ж. ван дер Лёув (1890–1950), немецкий мыслитель Р. Отто (1869–1937), а также М. Элиаде (1907–1986), извест-

ный румынский религиовед, работавший в Чикаго. Основным интересом этих ученых было исследование отношений сферы религиозного и области искусств, параллелей религиозного опыта и опыта эстетического, способов проявления сакрального в произведениях искусства.

Определений религии существует множество, но мы примем минимальную формулу, предложенную в феноменологии религии и выраженную Г. Меншиным: «Религия есть пережитая встреча человека со Святым и определенное Святым ответное действие людей» [7, с. 18]. *Святое* (das Heilige) становится центральной темой феноменологии религии, и весь смысл феноменологического (от греч. *φαίνεσθαι* быть показанным, казаться, появиться) проекта связан с исследованием форм явления, манифестаций святого. Соприкасаясь с религией, выражающей опыт встречи со святым, искусство, как отмечает искусствовед Д. Апостолос-Каппадона, «посредством форм постигает и воплощает сущность и значение духовного опыта, порождая тем самым материальную фиксацию, сообщающую об изначальном духовном толчке или его повторении» [4, с. 493].

Основная часть

Основоположителем феноменологического рассмотрения святого считается Р. Отто, чья книга «Святое» («Das Heilige», 1917) вызвала бурную дискуссию среди интеллектуалов начала XX в. *Святое* (иногда в русских переводах — *священное**) есть слож-

* Русский язык позволяет переводить название книги двояким образом. Семантика обоих русских слов совпадает с немецким «das Heilige». Наш выбор в пользу слова «святое» сходен с историей перевода книги Р. Отто на английский язык, где существуют два почти синонимичных варианта: «the holy» и «the sacred». В конце концов книга появилась под названием «The Idea of the Holy» (1923). Переводчик

ная, составная категория, которая содержит в себе моральный аспект, а также приобретенные в дальнейшем рациональные предикаты, но не сводится к ним. В нем есть некий постоянный избыток, не доступный понятийному, рациональному постижению, который составляет отличительную особенность святого. Этот избыток Р. Отто передает с помощью неологизма «нуминозное» (от лат. *numen* божество, божественное). Таким образом, нуминозное представляет собой *Святое минус его рациональный и этический моменты* [8, с. 5—6]. Р. Отто выделяет четыре основных момента, или составляющих, нуминозного: *Kreaturgefühl* (чувство тварности), *Mysterium tremendum* (тайна, повергающая в трепет), *Fascinans* (восхищение), *Sanctum als numinoser Wert* (священное как нуминозная ценность) [1, с. 88]. Нуминозное выступает как «совершенно иное» (*das Ganz Andere*), не поддающееся понятийному описанию и утрачивающее своеобразие при попытках рационально определить его.

Итак, ядро религии — нуминозное — ускользает от рационального определения (в отличие от религии), позволяя лишь воспринимать себя в чувстве и выражать с помощью знаков, идеограмм, помогающих нам ухватить содержание чувства нуминозного, которое, как пишет сам Р. Отто, «человек сам должен пережить, чтобы понять» [8, с. 79]. Идеограммы не служат для выражения самого нуминозного, а, скорее, лишь сообщают об опыте переживания нуминозного. Два момента нуминозного — *tremendum*, бесконечно ужасающий, и *mysterium*, притягивающий, бесконечно чудесный опыт, составляют систему «контраст — гармоничное сочетание» [8, с. 56]. На протяжении истории в любой религии предпринимаются попытки описать это первоначальное переживание различными средствами. Такие попытки названы у Р. Отто «схематизациями», и каждый момент нуминозного находит свое выражение в такого рода «объективации» изначального опыта встречи со святым. Например, момент *tremendum* схематизируется рациональной идеей справедливости,



Рис. 1. Индуистская богиня Кали — олицетворение грозного, губительного аспекта шакти ее мужа Шивы

моральной воли и выражается в таком образе, как «гнев Божий» [8, с. 169]. К этому же аспекту, выражающему и абсолютную, пугающую своей неотмирностью «инаковость» нуминозного, относятся и ужасающие изображения божеств, высших существ, их спутников и атрибутов (рис. 1). Момент *Fascinans* схематизируется через идеи добра, любви, сострадания и завершается в понятии «милости», стоящей в отношении контрастной гармонии со схематизацией, выраженной в «священном гневе». Все чрезмерности в религиозных текстах и атрибутике принимают такую форму именно в связи с невозможностью адекватно выразить в понятиях элемент «совершенно иного», того, что не от этого мира, более того — сверх него. Момент *mysterium* (таинственного) схематизируется рациональной идеей абсолютности Божества и всех его остальных рациональных предикатов [8, с. 169].

в комментарии добавил, что оба слова он считает синонимами, но вариант «the holy» кажется ему «более нуминозным». После появления книг М. Элиаде в широкий обиход (в том числе и в русскоязычной науке) вошел термин «сакральное», который стали наделять теми же коннотациями, что в начале прошлого века имел оттоковский термин «das Heilige».

То, что невозможно сделать с помощью понятий, осуществляется определением ряда соответствий, исходящих, однако, не из сферы религии, но из области эстетики, а точнее, как пишет Р. Отто, посредством эстетики «возвышенного» (Erhabene) [8, с. 169]. Между нуминозным и возвышенным очевидны аналогии. Мы часто заменяем негативный термин «потустороннее», «надмирное» позитивным понятием чувства — словом «возвышенное». Например, трансцендентность Бога передается с помощью эстетических категорий возвышенного. Мыслитель подчеркивает, что не следует совершать ошибки — религиозные чувства не есть чувства эстетические. Хотя возвышенное и принадлежит прежде всего прекрасному, но отличается от него. Р. Отто ссылается на И. Канта, для которого «возвышенное» есть буквально «неразвертываемое» [далее] понятие (unauswickelbarer Begriff). Из толкования Р. Отто следует, что возвышенное можно лишь почувствовать, но не определить понятийно. Можно собрать некоторое количество «рациональных» отличительных черт, которые приходят на ум, когда мы называем возвышенным какой-либо предмет: например, подчеркнуть «динамический» момент (как необоримой силы) или «математический» (как бесконечно большой величины). В любом случае это есть нечто, что приближается к границам наших познавательных способностей и грозит их превзойти посредством своей проявляющейся силы или пространственной величины. Но для Р. Отто это условия, а не сущность возвышающего впечатления: нечто просто чрезмерно большое еще не есть возвышенное. Сам термин остается «неразвертываемым», он обладает чем-то таинственным в себе, и это сближает его с нуминозным [8, с. 57]. Возвышенное вначале пугает своим величием, но затем притягивает. «Оно одновременно смиряет и возносит, ограничивает душу и одновременно выносит ее за пределы себя, оно одновременно вызывает чувство, похожее на страх, но одновременно и осчастлиливает» [8, с. 57]. Так, чувство возвышенного лежит близко к нуминозному и способно его инициировать, возбуждать.

Последнее положение важно в оттовском анализе взаимоотношения религии и искусства. Он называет это «законом со-

ответствия чувств» и пишет, что между чувствами может быть притяжение по сходству или аналогии [8, с. 57]. На какое-то впечатление, пишет Р. Отто, я могу ответить чувством *x*, которому может соответствовать чувство *y*. Может случиться так, что одно чувство станет причиной другого: так, чувство *x* может затухнуть, а им вызванное чувство *y* начать усиливаться. И наконец чувствующий может незаметно и постепенно перейти от одного чувства к другому. При этом переходит не чувство само, но сам субъект переходит от чувства к чувству в изменении его состояния. Это ни в коем случае не предполагает развития или превращения чувств: речь идет о качественно различных чувствах, которые такими и остаются. «Речь тут идет о замене одного другим, но не о превращении одного в другое или развитии одного из другого», — отметил философ [8, с. 59]. Чувство нуминозного не выводимо и не развивается ни из какого другого чувства, это качественно своеобразное, оригинальное чувство, но по закону аналогии может быть вызвано сходными естественными чувствами. Это важное положение для феноменологии религии — нет развития религиозного чувства из какого-либо иного. Соответственно, религия представляет собой автономную область, не выводимую из иных областей человеческого духа. Антиредукционистская позиция феноменологии религии является одной из ее характерных черт. Итак, раз речь идет о пробуждении и инициировании врожденных чувств и представлений аналогичными чувствами, то чувство возвышенного может выступать как возбудитель чувства нуминозного.

Будучи средством выражения нуминозного, возвышенное может выступать не только как эстетическая категория, но и в буквальном смысле слова — в качестве архитектурных сооружений. Это, как считает Р. Отто, одно из древнейших и непосредственных средств выражений нуминозного в искусстве, которое не есть само нуминозное, но может лишь схематизировать и обозначать нуминозное переживание. Этот момент пробудился, наверное, уже в мегалите: помпезный жест просто «большого» был характерен как раз для первобытной чувствительности [8, с. 85]. Чувство



Рис. 2. Пирамиды в Гизе.
Около 2690–2600 гг. до н. э.

торжественного величия, вызываемое циклопическими сооружениями или громадными культовыми постройками, выражает момент могущества и силы явления нуминозного (рис. 2).

Подобные сооружения должны были «оказать на душу практически механическое возвышающее воздействие» [8, с. 85]. Через возвышенное просвечивает «совершенно иное», при этом скорее важно присутствие, атмосфера, чем сформулированная идея, потому что это выше интеллектуальной дефиниции и словесного описания.

Возвышенное — лишь косвенное, не прямое средство выражения нуминозного в искусстве. Из прямых средств выражения нуминозного Запад знает только два, и оба они негативные: темнота и молчание. «Даже полутьма мистична, — пишет Р. Отто, — и впечатление от нее приходит в совершенство, когда сочетается с вспомогательным моментом возвышенного» [8, с. 88]. На ум сразу приходит полумрак готических соборов, впечатление от которого усиливает игра света в цветных стеклах витражей. Ощущение присутствия нуминозного усиливается и включением в богослужебные тексты «непонятных» слов, пришедших из древних языков. Они не делают текст или выраженное в культе вероучение более понятным, но способствуют его осмыслению не на уровне слов, а на уровне общего настроения, чувства, ценностной ориентации [8, с. 84]. Восточное искусство знает еще одно средство выражения нуминозного — пустоту. Пус-

тота, например, в качестве «изображаемого объекта» присутствует в китайском ландшафтном искусстве, а также в китайской и японской живописи. Р. Отто делает заключение: «Как темнота и молчание, пустота — это отрицание (Negation), но это отрицание упраздняет всякое “здесь и теперь” для того, чтобы актуализировалось “совершенно иное”» [8, с. 90].

Продолжая традицию Р. Отто, Ж. ван дер Лёув рассматривает взаимоотношение опыта религиозного и опыта эстетического и

делает предположение, что если и существуют пути от святого к прекрасному, то прекрасное так же, как и возвышенное, должно указывать и вести нас к «совершенно иному» [5, с. 426]. Каждое произведение искусства указывает на нечто выходящее за его пределы, и в этом смысле оно «религиозно». В книге «Пути и границы: о взаимоотношении религии и искусства» (1932) ван дер Лёув предложил свою феноменологию отношений искусства и религии: танец, драма, поэзия, живопись, скульптура, архитектура и музыка — всё это сообщает о присутствии и явлении святого. Рассматривая всё поле человеческой культуры как единое целое, голландский богослов отмечал, что свой путь к Богу человек может найти и в науке, и в опыте творчества или восприятия произведения искусства. Как настоящая наука, в конце концов, религиозна, так и подлинное искусство есть всегда религиозное искусство. Истинное религиозное искусство находится именно там, где линии и наброски божественного творения могут быть узнаны в произведении. Для Ж. ван дер Лёува опыт творчества означает, что любая человеческая творческая деятельность обретает смысл, так как включается в процесс божественного откровения. Искусство и религия — это два параллельных пути, которые встречаются в бесконечности находят друг друга в Боге. Их сходство в нашем мире можно увидеть лишь глазами веры, так как прекрасное — священно, однако священное для ван дер Лёува — всегда нечто большее, чем прекрасное [10, с. 220].

Аналогичным образом рассуждает в работе «Символизм, сакральное и искусства»

(1985) и М. Элиаде. Он считает, что искусство во всем разнообразии его форм и стилей представляет визуализацию сакрального, остающегося сокрытым для нашего непосредственного дискурсивного восприятия. Искусство открывает путь к сакральному, и человеческая деятельность дает возможность к причастности трансцендентному. Визуализация и интерпретация символов и образов сакрального, принадлежащих архитипическому уровню сознания человека, проявляется в искусстве разных культур и религиозных традиций, вплоть до секуляризованного искусства XX столетия.

Новизна концепции М. Элиаде, по сравнению с Р. Отто, состоит в понимании святого как иерофании. Такая черта нуминозного, как «совершенно иное», наделяется у М. Элиаде онтологическим статусом. «Опыт сакрального у М. Элиаде отождествляется с ощущением подлинно бытия» [2, с. 54]. Как пример иерофании можно привести описание М. Элиаде репрезентации святого в камнях: «Они олицетворяют мощь, твердость и постоянство. Иерофания камня — это некая абсолютная онтофания: прежде всего камень *существует*, он всегда равен самому себе и неизменен, камень *поражает* человека тем, что есть в нем абсолютного; *поражает* и открывает ему по аналогии несокрушимость, абсолютный характер Бытия. Понятый благодаря религиозному опыту специфический образ существования камня открывает человеку, что такое *абсолютное существование* за пределами Времени, не подвластное изменениям» [3, с. 75]. Не доступные человеку неизменность, постоянство и твердость репрезентируют «инаковость» святого. Не следует отождествлять позицию М. Элиаде с бытовавшей с конца XIX в. концепцией фетишизма. Камню поклоняются не потому, что он камень, а потому, что через образ бытия камня проявляется святое.

Подходя к изучению произведения искусства или искусства как такового с методологической точки зрения, можно заметить, что это одновременно и объективное, и субъективное явление: объект исследования тематизируется и открывает свои новые грани, когда исследователь включает его в свой личный опыт. Переживание опыта эстетического (опыта прекрасного) и опыта религиозного (встречи с нуминозной реальностью) родственны в том смысле, что тот, кто его не имел, не поймет пред-

мета разговора. Р. Отто даже просит не читать далее его книгу того, кто сам непосредственно не имел опыта такого рода [8, с. 8]. Религиозный феномен — не «чистый объект, который неподвижно противостоит субъекту» [2, с. 50]. С точки зрения феноменологии религии при его изучении можно и должно не руководствоваться объективирующими принципами естественных наук, а по возможности рассматривать в собственной системе значений. Такая особенность объекта исследования (и в случае религии, и в случае искусства) предполагает и специфический подход к его изучению. Нормативные ценности западной логоцентрической традиции соответствуют принципу, сложившемуся еще в эпоху Просвещения: разделение академического изучения истории искусств от создания и опыта восприятия произведений искусств, а «академического» изучения религии — от практики и опыта живой религиозной традиции. Феноменологический метод в изучении религии настаивает на участвующем понимании исследователя, в противном случае от него ускользнет главное и специфическое в предмете его исследования.

Особенность феноменологической методики, как отмечает Ж. ван дер Лёув, состоит в том, что феноменолог не задается вопросом об исторических причинных взаимосвязях явления, а пытается постичь смысл явления. Более того, феноменология даже не стремится «отыскать истину за явлениями», но пытается «понять феномены сами по себе, в их простой экзистенции» [5, с. 427]. Что касается феноменологического исследования эстетических категорий, то феноменология не занимается «метафизикой прекрасного», не занимается «прекрасным *per se*, но тем, как прекрасное влияет на наш дух и находит в нем свое выражение» [5, с. 427]. Речь не идет о прекрасном как таковом, но, скорее, о выражении и восприятии прекрасного. Таким образом, Ж. ван дер Лёув редуцирует вопрос о взаимоотношении прекрасного и святого к вопросу об их восприятии человеком в своем опыте.

Еще одну сторону работы феноменолога подчеркивает Ж. Ваарденбург: в феноменологической методологической программе есть нечто, что сближает работу феноменолога с искусством. Во-первых, всё, что мы рассматриваем в качестве религиозных феноменов, напрямую связано с человеческим переживанием, поэтому любой религи-

озный феномен имеет не только свои религиозные аспекты, но и аспект эстетический. Момент чувственного восприятия, как мы уже видели у Р. Отто, связывает в самом предмете рассмотрения религию и искусство. Во-вторых, Ж. Ваарденбург подчеркивает роль и позицию самого исследователя: «Когда мы говорим о воссоздании религиозной вселенной как предварительном условии любого понимания религиозных значений, то подразумевается, что на этом уровне исследования используется способность воображения» [10, с. 110]. Чтобы быть способным понять значение религиозного феномена и тот смысл, который в него вкладывает верующий, ученый должен, по мнению Ж. Ваарденбурга, дать объекту захватить себя, «хотя бы на время, можно сказать подобно актеру, взяв на себя роль человека, которого он изучает» [10, с. 110–111]. Ж. Ваарденбург продолжает традицию Ж. ван дер Лёува, который такие этапы феноменологической работы, как «включение феномена в собственную жизнь» и «вживание в чужое переживание», называл «скорее искусством, чем наукой» [6, с. 638–639]. Однако стадией «эмпатии» феноменологическая работа не заканчивается. Исследователь не только воспринимает на различных уровнях выражения человеческой религиозности, но и прорабатывает и систематизирует данные для того, чтобы достичь уровня понимания.

Проблему понимания религиозных феноменов (включая и религиозное искусство) можно проиллюстрировать на примере определения искусства как религиозного, исходя из его местоположения, т. е. нахождения в сакральном, культовом пространстве и использования в ритуале. Таким образом, мы сталкиваемся с проблемой: как сохранить сакральный аспект религиозного искусства *вне* его сакрального и культового пространства, т. е. в зоне рассмотрения секулярно мыслящего (а наука не может мыслить «сакрально») ученого? Метод «эмпатии», или «вчувствования», который играет важную роль в методологии, используемой феноменологией религии, позволял, как считают его приверженцы, понять то значение, которое религиозный феномен имеет для самих верующих, по возможности не искажая объяснительными редукционистскими схемами его самобытность и уникальность. Современные искусствоведы, не разделяя точку зрения феноменологии религии на природу религиозного, формулируют для себя проблему сходным образом: «наш анализ должен расширяться до рассмотрения, если не реконструкции, физического пространства, в котором произведение изначально было расположено, его функции (жертвенная, литургическая, культовая, ритуальная) и первого опыта встречи с произведением в его родном пространстве» [4, с. 502].

Окончание следует.

Список использованной литературы

1. Красников, А. Н. Методология классического религиоведения / А. Н. Красников. — Благовещенск : Библиотека журнала «Религиоведение», 2004. — 148 с.
2. Пылаев, М. А. Западная феноменология религии / М. А. Пылаев. — М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006. — 97 с.
3. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. — М. : МГУ, 1994. — 142 с.
4. *Apostolos-Cappadona, D. Art and religion / D. Apostolos-Cappadona // Encyclopedia of religion / ed. in chief J. Lindsay. — 2 ed. — USA : Thomson Gale, 2005. — Vol. 1. — P. 493–506.*
5. *Leeuw, G. van der. Beauty and holiness / G. van der Leeuw // Classical Approaches to the Study of Religion. Aims, Methods and Theories of Research / ed. J. Waardenburg. — Paris : The Hague, 1973. — Vol. 1. — P. 425–431.*
6. *Leeuw, G. van der. Phänomenologie der Religion / G. van der Leeuw. — 4 Aufl. — Tübingen, 1977. — 826 s.*
7. *Mensching, G. Die Religion: Erscheinungsformen, Strukturtypen und Lebensgesetze / G. Mensching. — Stuttgart, 1959. — 367 s.*
8. *Otto, R. Das Heilige / R. Otto. — München : verl. C. H. Beck, 1963. — 229 s.*
9. *Sharma, A. To the things themselves: essays on the discourse and practice of the phenomenology of religion / A. Sharma. — Berlin, New York : de Gruyter, 2001. — 311 p.*
10. *Waardenburg, J. Reflections on the Study of Religion: Including an Essay on the Work of Gerardus van der Leeuw / J. Waardenburg. — Paris : The Hague, 1978. — 284 p.*