

Владислав БАЧИНИН

ЕВРОПЕЙСКАЯ РЕФОРМАЦИЯ КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

(Теологическая эстетика исторического)

Многомерность Реформации

На европейскую Реформацию XVI века смотрят с самых разных точек зрения: исторических, теологических, философских, морально-этических и т. д. Но есть одна позиция, с которой ее почти не рассматривают. Это эстетическая точка зрения. Она небезынтересна и позволяет добавить к общей картине экстраординарного исторического макрособытия несколько новых, отнюдь не лишних штрихов.

Если мы, к примеру, захотим выстроить некую рациональную конструкцию, воссоздающую смысловые пропорции феномена Реформации, то нам вряд ли удастся обойтись без эстетических критериев. Эти пропорции просто обязаны будут подчиниться эстетическим требованиям. В противном случае вместо стройных и продуктивных культурно-исторических построений будут возникать не слишком вразумительные теоретические химеры с громоздящимися, торчащими в разные стороны конструктами, серьезно портящими общую картину величественного исторического действия.

Невероятная сложность той духовной проблематики, которая составляет содержание Реформации, требует серьезных усилий для ее освоения. Здесь уместно вспом-

Владислав Аркадьевич Бачинин — доктор социологических наук, профессор, автор более 700 опубликованных работ по теологии, философии и социологии культуры, в том числе более 50 книг, среди которых: «Достоевский: метафизика преступления» (2001), «Энциклопедия философии и социологии права» (2006), «Девиантология и теология: от Библии к Достоевскому» (Saarbrücken, Deutschland, 2012), «Теология, социология, антропология литературы (Вокруг Достоевского)» (2012), «Мистерия гуманитарной аномии. Духовная война интеллектуалов» (2014), «Протестантская этика и дух остмодернизма» (2015). Живет в Санкт-Петербурге.

нить одно высказывание Карла Барта. В 1964 году он в выступлении на парижском ТВ пояснил суть своей тринадцатитомной «Церковной догматики» с помощью простой динамической метафоры. Мол, тема божественного откровения, главная для него, — это очень красивая и величественная гора. А он — всего лишь путешественник, который многократно обходил ее, любуясь красотой и стремясь передать свои впечатления другим людям, чтобы и они приобщились к этой красоте.

Тема Реформации также требует подобных эстетически мотивированных обходов и описаний. В составлявших ее содержательное ядро смыслах и ценностях, в огненных всполохах героического и трагического, в экстазах возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного человек проявился во всей полноте своей природы.

Каждого, кто пробует окунуться в этот самый материал, подстерегает опасность потонуть в нем. При этом наиболее уязвимыми оказываются позиции обладателей секулярного сознания, являющихся любопытствующими гостями в библейско-христианском мире. Гуманитария с атеистическим мышлением, даже если он умен и образован, трудно выдержать схватку с фактографической стихией исторических и богословских данных о лютеровской Реформации. И это не преувеличение. Тем, кто не имеет собственного религиозного опыта, просто невозможно постичь суть той духовной драмы, которая поначалу вспыхнула внутри молодого Мартина Лютера, а затем разыгралась на гигантской сценической площадке европейского континента.

Характерным примером крайне поверхностного истолкования событий Реформации служит известная работа Ф. Энгельса «Крестьянская война в Германии» (1850). Это опыт максимального заземления высшего смысла и духовного пафоса Реформации, сугубо атеистическая попытка варварского препарирования реформационного дискурса и изгнания из него всякой мысли об его трансцендентной составляющей.

Энгельса совершенно не интересовало теологическое содержание споров между Лютером и его противниками. Для него это были всего лишь «яростные богословские перебранки», затемнявшие суть дела и потому достойные пребывания на отдаленной периферии проблемного пространства. Его собственный анализ был подчинен простой схеме из трех пунктов: 1) социальная среда рассечена на богатые верхи и бедные низы; 2) среди последних неотвратимо вызревают гроздь гнева; 3) антагонизм между бедными и богатыми движет всеми событиями, определяет динамику всех реформационных процессов.

Энгельса интересовали только два типа мотивов — экономические и политические. Все прочие, в том числе религиозные мотивы, для него второстепенны. Ему были важны только отношения межклассовой вражды. Потому мотивации реформаторов и их сторонников трактовались им с недопустимо грубой упрощенностью.

Склонностью к упрощениям отмечена и трактовка Энгельсом исторической динамики всей средневековой цивилизации. Эпоха, на протяжении которой религиозные мотивации доминировали в большинстве общественных движений, изображалась темными и дикими веками. Средневековье обвинялось в том, что будто бы стерло с лица земли античную цивилизацию, древнюю философию и юриспруденцию, вручило попам монополию на интеллектуальное образование, придало догматам церкви силу политических аксиом, превратило все науки в отрасли богословия. То есть получился зловещий карикатурный образ, достойный находиться в одном ряду с современными нам атеистическими карикатурами парижского еженедельника «Charlie Hebdo».

Между тем драма Реформации разыгрывалась не только на социально-политических подмостках, но и в духовном пространстве. Европа XVI столетия стала не только исторической площадкой ожесточенной борьбы церковных интересов

и ареной кровавых общественных антагонизмов, но и театром духовного кризиса, где в качестве действующих лиц выступили возвышенные богословские идеи теологов-реформаторов и героические религиозные мотивы двинувшихся за ними сотен тысяч европейцев из разных стран. Благодаря им Реформация явила собой героическую религиозно-историческую драму невиданной силы. И мощь эта была такова, что передать ее высокий дух и нравственный смысл мог разве что гений дантовского или шекспировского масштаба.

Гегелевский метод исторического эстетизма

В желании прибегнуть к эстетическим ресурсам гуманитарного познания нет ничего странного и неуместного. Гуманитарии всегда любили и умели пользоваться эстетическими критериями при выстраивании своих теорий. Известно немало видных аналитиков, которые пытались рассматривать отдельные фрагменты социально-исторической реальности в качестве произведений искусства. Достаточно сослаться на несколько примеров.

Так, Г.-В. Гегель использовал в своих лекциях по философии истории словосочетание «политическое художественное произведение». Он прилагал его к государству, то есть к предмету, казалось бы, не предназначенному для эстетических оценок. Философ рассуждал о типе античного греческого государства-полиса и говорил, что его демократические структуры демонстрировали «прекрасную телесность». Мол, даже рабство не мешало грекам, а напротив, способствовало утверждению «прекрасной демократии». А благодаря последней развивались пластичные, целостные характеры граждан. Греческий дух блистал нравственной красотой, крепостью, зрелостью и многими политическими доблестями.

Древние Афины, согласно Гегелю, были не просто городом, а настоящим «политическим художественным произведением», где у гражданина имелись великолепные возможности развиваться в «художественное произведение свободной индивидуальности».

Якоб Буркхардт: государство как произведение искусства

Во второй половине XIX века по стопам Гегеля двинулся швейцарский историк культуры, профессор Базельского университета Якоб Буркхардт (1817–1897). В его труде «Культура Возрождения в Италии» (1860) предметом исторической эстетизации стали уже не античные полисы, а итальянские государства эпохи Ренессанса, которые он также называл «произведениями искусства».

Сказались, вероятно, личные художественно-исторические пристрастия ученого. Буркхардт любил искусство и имел склонность к эстетическому оформлению своих восприятий реальности. А поскольку прошлое интересовало его больше настоящего, то обращенная в прошлое, ретроспективная эстетизация отдельных исторических реалий стала для него одним из методов осмысления социокультурной жизни Европы. Он увидел в средиземноморских ренессансных государствах социально-политические институты, чья жизнь определялась прежде всего состоянием их культуры.

Ни Гегель, ни Буркхардт не оставили нам развернутых концепций государства как произведения искусства. Их рассуждения не поднялись выше уровня красивой, интригующей метафоры. Они ограничились всего лишь общими историко-культурологическими декларациями. Но их попытки не остались незамеченными.

Самое удачное в эстетическом послы Гегеля—Буркхардта — это высказанная идея, набросанный ими теоретический эскиз *метода эстетической ретроспекции*. Данной идее невозможно отказать в продуктивности, поскольку она позволяет рассматривать не только государство, но и самые разные социально-исторические структуры и процессы в свете эстетических критериев. Однако для этого требуется добротный теоретический инструментарий, чувствительный к эстетическим свойствам духовных и материальных форм социально-исторической жизни.

Впрочем, далеко не всем благим намерениям на этом пути дано осуществляться. Когда в начале XXI века философы Москвы и Петербурга задумали произвести коллективный мозговой штурм темы «Государство как произведение искусства» да еще попытались приложить ее к российским реалиям, то общий познавательный результат этой акции оказался близок к нулю. Она так и осталась чем-то средним между гуманитарной авантюрой и философским курьезом. И это при том, что сама по себе идея Гегеля—Буркхардта очень не дурна. Правда, ей повредил не слишком удачно выбранный объект приложения, поскольку вряд ли можно отыскать предмет, менее всех отвечающий художественно-эстетическим критериям, чем российское государство. Но в принципе в социально-историческом мире существует множество систем, явлений и процессов, достойных научно-теоретического рассмотрения под эстетическим углом зрения.

К.-С. Льюис: мир как произведение искусства

Вполне удачным можно считать познавательный опыт К.-С. Льюиса, попытавшегося применить метафору *произведения искусства* к умозрительной модели мира. Он признавался, что когда погрузился в изучение средневековой культуры, литературы, философии, теологии, то пережил чувство изумления перед гармоничностью и совершенством той религиозно-философской модели мира, которая довлела над всем этим. Тонкий художественный вкус позволил Льюису оценить ее как культурный шедевр и назвать самостоятельным произведением искусства.

Действительно, в этом творении человеческого духа сошлись векторы творческой энергии множества выдающихся умов. В нем разрешились бесчисленные интеллектуальные противоречия между различными мировоззрениями и теориями. Общая модель оказалась несравнимо выше любых частных фантазий. Ни один из индивидуальных всплесков чьего бы то ни было воображения не достигал той духовной высоты, на которую она оказалась вознесена. Льюис, исполненный эстетического восторга и восхищения, стал даже само слово Модель писать с большой буквы.

Он увидел в ней не сухую умозрительную конструкцию, а прекрасно организованную множественность собранных воедино образов, символов, ценностей, норм, смыслов, идей, истин, идеалов. Он не устал изумляться удивительно плотной смысловой пригнанностью разнородных элементов друг к другу.

Семантические, ценностные и нормативные пропорции этой Модели выглядели столь возвышенными и прекрасными, что и в XX веке этот гармоничный синтез способен дарить уму и чувствам человека неизъяснимые интеллектуальные и эстетические наслаждения.

Восторги Льюиса были не беспочвенны. Он, наделенный не только незаурядным художественным чутьем, но и сильными аналитическими способностями, в данном случае ничуть не переиграл. Можно сказать, что он занялся восстановлением справедливости. Ему захотелось, чтобы одно из главных достижений средневековой культуры было восстановлено в его эстетических правах. В работе «Отбро-

шенный образ» (1962) он писал: «Я надеюсь убедить читателя не только в том, что эта Модель вселенной — величайшее произведение искусства Средних веков, но и в том, что она в некотором смысле их главное произведение, в создании которого участвовало большинство отдельных произведений, к чему они то и дело обращались и откуда черпали значительную часть своей силы».

Подтверждение своим умонастроениям Льюис нашел у Псевдо-Дионисия, чью иерархическую модель Вселенной он сравнил с фугой.

Теоцентричная модель мира как плод творческих усилий средневекового христианского духа предоставляла богатую пищу уму, воображению богословов, философов, поэтов, художников. Она самым прямым и активным образом участвовала в их творческой деятельности, служила и ментальным фоном, и сеткой координат, и основанием дедуктивных усилий мысли, и организующей ценностной средой, и питательной почвой, и контекстуальным полем движений творческого духа. Ее культуротворческий потенциал выглядел неисчерпаемым, и Льюис это отчетливо осознал и по достоинству оценил. И понятно, что, не будь сам он христианином, мысли и оценки такого рода вряд ли родились бы в его гуманитарном сознании.

Но, пожалуй, самым главным в этой модели было то, что она служила очень простым и совершенно микроскопическим слепком с природы — с того величественного и прекрасного мироздания, которое сотворил Бог. Сам прибегнувший к эстетическому критерию, Он, согласно Книге Бытия, несколько раз оценивает мир как прекрасное творение собственного божественного искусства: «И увидел Бог, что это хорошо» (Быт. 1, 10, 12).

Х.-У. фон Бальтазар: мир как симфоническое произведение

Один из крупнейших теологов XX столетия Х.-У. фон Бальтазар двигался в том же направлении, что и Льюис. В своем трактате «Истина симфонична» он привел ряд точных по сути и блистательных по форме музыкальных метафор, характеризующих Божий мир, подчиненный трансцендентной силе Творца. Он писал: «Мир похож на огромный оркестр, настраивающий свои инструменты: из оркестровой ямы доносятся разрозненные звуки, между тем как публика заполняет театр, а дирижерское место еще пусто. И все же пианист извлекает из фортепиано звук *ля*, чтобы установить вокруг согласованное звучание, само же *ля* настраивается по некоему таинственному источнику. Также и выбор самих инструментов отнюдь не случаен: их качественные характеристики различаются между собой ровно настолько, чтобы образовать подобие координатной системы. Гобой, возможно, при поддержке фагота, составит хорошее дополнение к группе смычковых, но этого может оказаться недостаточным, если духовые не обеспечат связующий фон для этих противоположных партий. Выбор осуществляется исходя из единства, которое до поры до времени заключено в безгласной партитуре, но скоро, когда дирижер постучит по пюпитру, оно начнет все стягивать к себе, все увлекать за собой, и тогда станет ясно, зачем была нужна каждая отдельная часть».

Своим откровением Бог исполняет симфонию, относительно которой даже трудно определить, что богаче: единая мысль, выраженная в ее композиции, или полифонический оркестр, т. е. все творение, которое он приготовил для исполнения этой симфонии. Прежде чем Слово Бога стало человеком, мировой оркестр — многочисленные мировоззрения, религии, государственные проекты — наигрывал вразнобой, без всякого плана. Иногда возникало предчувствие, что эта какофо-

ния и сумятица — лишь „притирка“ инструментов и что *ля* пронизывает все эти звуки, словно обещание. „Бог, многократно и многообразно говоривший издревле отцам в пророках...“ (Евр. 1,1). Затем пришел Сын, „наследник мира“ (Рим. 4,13), ради которого и был составлен этот оркестр. И по мере того как под его управлением этот оркестр исполняет симфонию Бога, обнаруживается смысл оркестрового многообразия».

Здесь мы видим, как разворачивается вереница музыкальных метафор: Творец — *автор симфонии*; божественный план упорядоченного бытия — *партитура*; человечество — *оркестр*; критерий истинности — *звук ля*; разноречивой отклоняющихся мнений, противоречащих друг другу интересов и мировоззрений — *какофония*.

Из ансамбля метафор рождается смысл огромной богословской, экзистенциальной, этической и эстетической силы, указывающий на присутствие в мире высшего организующего, обязующего и направляющего начала, которое гарантирует исполнителям и слушателям чудесную гармонию бытия, если те готовы строго и неукоснительно следовать всем его требованиям.

Бальтазар использует метафоры симфонии, какофонии, а далее и полифонии. Эта триада однокоренных, но разных по смыслам слов проливает свет на природу взаимодействия экзистенций с трансценденциями. Она заставляет обратить внимание на то, что Бог, вполне могший сотворить монофонически звучащий мир, создал неизмеримо более сложную партитуру, предполагающую возможность обращения в симфонию любых форм многоголосия и разноголосия.

Все, что создается при участии Бога, несет на себе признаки совершенства, одухотворенности, гармонии. Вселенная, созданная Творцом, предстает как произведение божественного искусства, как шедевр Божественного Художника. Она — подлинно художественное целое, отвечающее самым высоким эстетическим критериям и вызвавшее чувство удовольствия у Самого Художника: «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт. 1.31).

Карл Барт: история как синтетическое произведение искусства

Карл Барт в своих размышлениях о Послании к Римлянам апостола Павла уделил большое внимание богословию истории. Для него история — это живая, дышащая стихия. Ее дыхание доносится до нас, и мы не можем не ощущать его. Потому нам следует с полным вниманием относиться к ней и при малейшей возможности стараться использовать ее духовную энергию себе на пользу. Без этого прагматического стремления мы будем глухи к голосу прошлого и не услышим тех, кто взывает к нам с поверхности океана исторического. Более того, для нас останется закрытым и немым «то неисторическое, невидимое, непостижимое, которое есть конец и начало всей истории». А оно, это невидимое, и есть самое важное и самое интересное, без чего историческое знание превращается в сухую мякуну перечисляемых фактов.

Барт вводит читателя внутрь интересного парадокса, согласно которому история постоянно выкладывает перед нами «неисторические факты». Так, в Книге Бытия говорится о том, что Аврааму его *вера вменилась в праведность*. Это абсолютно неисторическое сообщение. Но это не мешает ему быть необыкновенно мощным по содержанию и смыслу. И для нас оно сохраняет всю свою силу, несмотря на прошедшие тысячелетия. Передается нам этот «неисторический факт» не человеческими усилиями, а волею Бога, голосом Бога, Словом Божьим. Оттого по прошествии десятков веков его суть ничуть не умалется и не тускнеет.

Барт писал обо всем этом в начале XX века, а во второй половине того же столетия получит широкое распространение аналитическая конструкция, именуемая *археологией знания*. Но Барт предвзвешивает эту новацию Мишеля Фуко и уже фактически говорит именно об археологическом настрое исторических изысканий. У него получается, что лучше всего для реализации археологического настроения подходит теологический инструментарий.

История необыкновенно богата неисторическими фактами, и от нас требуются острое духовное зрение, чтобы разглядеть их, а также острый духовный слух, способный слышать их голоса. В этом случае польза исторических знаний многократно приумножается. Для тех же, у кого такого слуха нет, «неисторическое прошлое» останется немым. Для них история Авраама будет всего лишь любопытным рассказом о странствиях некоего человека, не имеющим ни малейшего отношения к нам и нашей жизни. «История, — пишет К. Барт, — бессмысленна там, где исследуют источники, но не происходит их осмысления, там, где не существует осознания значимости человеческих событий в их неразрывном единстве. История бессмысленна там, где она — простое сосуществование культур или последовательность эпох, простое многообразие различных непосредственностей, различных индивидуумов, времен, отношений и институтов, центробежное движение и ускорение простых явлений».

То есть Барт, по сути, говорит о том, что невидимое в истории важнее очевидного, смыслы ценнее коллекций антикварных фактов. Ведь истина содержится не в фактах, лежащих на поверхности. Она в глубине, в археологических слоях сущего; ее не видно внешнему зрению. Только зрение внутреннее, духовное способно усмотреть ее.

Наша мысль и наша вера превращают темный сумбур событий прошлого в стройное, осмысленное, упорядоченное, логически непротиворечивое целое с соразмерными смысловыми пропорциями. Такая, преобразованная нашими духовными усилиями история становится *«синтетическим произведением искусства»*.

Метафора произведения искусства позволяет Барту привести в единство все, что он думает об историко-археологическом познании, и придать своей конструкции не только внутреннюю стройность, но и внешний эстетический шарм.

У произведения искусства есть важное свойство — способность приближать к нам ту историческую реальность, внутри которой оно родилось и которую запечатлело. Через него, как через художественно-эстетический «мостик», чужое прошлое можно переместить в настоящее, привести в наш мир, приблизить к нашему пониманию. Произведение искусства, уже прозвучавшее в свое время, способно звучать и в наше время и бросать свой свет и на нашу жизнь. А это именно то свойство, которое следует ценить в исторических реалиях и, особенно, в тех «неисторических фактах», о которых Барт рассуждал на примере исторических реалий Книги Бытия и эпизодов из жизни библейского патриарха Авраама с его верой и праведностью. Как в произведении искусства мы ценим то, что относится не только к автору, но и к нам, так и в истории Авраама нам важно то, что относится не только к его, но и к нашей жизни.

Бездарные, нищие духом историки, не имеющие вкуса к «эстетике истории», склонны отодвигать предметы своих изысканий во временные дали и возводить барьеры отчуждения между прошлым и настоящим. Одаренные же историки, обладающие одухотворенным творческим разумом и эстетическим вкусом, умеют выстраивать диалогические отношения между прошлым и настоящим. Так, хороший учитель истории литературы всегда сможет представить ученикам принца Гамлета современником и собеседником, с которым интересно поdiscутировать. А специалист по богословию истории, каковым, без сомнения, можно считать Барта, всегда работает на пограничной территории, между прошлым и настоящим,

в эстетическом пространстве истории как синтетическом произведении искусства. С такой позиции ему наилучшим образом видны «неисторические факты», имеющие непреходящую ценность для всех времен. Он извлекает их из исторических контекстов, окружает живыми мыслями, свежими образами и метафорами, делает главными героями своих исследовательских повествований и картин, помещает внутрь интригующих драм и одухотворенных симфоний, предоставляет им возможность прямого участия в духовных войнах сынов света против сынов тьмы.

Размышляя о прошлом, мы нуждаемся не только в новых мыслях, но и в свежих эстетических впечатлениях. Барт прямо говорит о том, что мы не вправе обольщаться и быть совершенно довольными своим духовным состоянием: «Мы знаем о нашей вере лишь то, что она всегда есть и неверие». Историк, не отличающийся крепким духовным здоровьем, охотно отдастся своим скептическим настроениям и сможет легко доказать, что судьба Авраама никак не связана с его судьбой. Но от этого его духовное здоровье не улучшится, внутренний кризис не разрешится, духовная болезнь не отступит.

И напротив, эстетически и этически чуткое внимание к краугольным «неисторическим фактам» такого рода, как судьба того же Авраама, помогает сохранять собственное духовное здоровье при погруженности в любые исторические глубины.

Восстановление эстетической справедливости

Итак, для чего нужна и что дает нам метафора произведения искусства применительно к Реформации? Если коротко, то ответ мог бы звучать так: прежде всего *ради восстановления эстетической справедливости*. Ведь фактически тот смысловой образ Реформации, что присутствует в массовом историческом сознании, пребывает ущемленным в своих эстетических правах. Потому метод исторического эстетизма, способный исправить методологические недочеты, — это не способ ее декорирования и приукрашивания, а дополнительное средство упорядочения наших представлений об этом сверхсложном макроисторическом процессе. Это похоже на ту ситуацию, когда живописные портреты Мартина Лютера кисти Лукаса Кранаха Старшего дополняют наши впечатления от лютеровских текстов, от биографических трудов историков. В данном случае художественное, эстетическое ничуть не мешает и не противоречит рационально-смысловому.

Самое простое из того, что нам обещает путь восстановления эстетической справедливости, это то, что прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, трагическое и комическое, присутствовавшие в живой исторической ткани и в духовной динамике Реформации, не будут оставаться в тени, а займут свое законное место в ее историческом смысловом образе. А это, в свою очередь, позволит обратить внимание на новые ценностные грани известных реалий, поможет высветить те их аспекты, которые прежде ускользали от внимания исследователей. Ведь в Реформации, кроме ее сугубо рационального содержания, присутствует еще и то, что невозможно измерить логарифмами исторической или социологической рассудочности.

Реформация — величественный, удивительный в своих особенностях, не имеющий аналогов феномен духовной жизни европейского человечества. В ней оказался сконцентрирован гигантский объем духовной энергии, которого хватило на несколько последующих веков многим сферам религиозной, социальной, экономической, политической, культурной жизни Европы Нового времени.

Аристотель и Реформация

Хорошим теоретическим подспорьем для философско-теологического анализа Реформации как целостного эстетического феномена может послужить концепция причинности, изложенная в трактате Аристотеля «Метафизика». Там мы находим интересное учение о четырех универсальных причинах всего сущего. Описанная философом четверица причин (каузальная тетрактида) являет собой рабочий эскиз универсальной познавательной конструкции. Лаконичная и вместе с тем исчерпывающая, она позволяет использовать ее при исследованиях самых разных явлений и процессов практической и духовной жизни.

Аристотель в своих размышлениях о причинно-следственных связях пришел к выводам о том, что в мире действуют четыре типа базовых причин: формальные, материальные, деятельные и целевые. У каждого свои задачи и функции, а все вместе они сопровождают живую систему на протяжении ее существования от начала до конца.

Особенности действия аристотелевской четверицы можно рассмотреть на таком конкретном художественно-эстетическом объекте, как, скажем, мраморная скульптура.

1. Формальная (формообразующая) причина.

Это причина, задающая форму чему-либо. Ее можно сравнить с замыслом скульптора, с тем задуманным, воображаемым образом будущего изваяния, который вначале зародился у художника в голове, а затем подвинул его на действия по практическому воплощению творческого плана-проекта.

2. Материальная причина.

Она представляет собой ту материю или материал, в котором воплощается задуманный план, проект, образ. В случае со скульптором и будущей скульптурой это будет мрамор, без которого она не может существовать и которому предстоит превратиться в изваяние.

3. Деятельная (деятельностная) причина.

Это инструментальное начало, которое непосредственно реализует имеющийся замысел. Конкретным орудием по превращению воображаемого образа в реальную скульптуру выступает резец в руке скульптора.

4. Целевая причина.

Это тот идеал, та сверхзадача, та желанная конечная цель, к которой устремлены энергетические векторы всех остальных причинных воздействий. Если скульптор трудится над изображением мраморной Афродиты, то целевая причина его усилий — достижение максимально возможного приближения изваяния к художественно-эстетическому идеалу женской красоты, гармонии и совершенства.

Каждая из четырех причин существует самостоятельно, в относительной автономии от других. Для того чтобы возник художественный шедевр, они должны соединиться в один общий причинно-следственный ансамбль с признаками необходимости и достаточности. Взятые вместе в пределах единого проблемного пространства, они позволяют объяснить появление, существование, динамику развития любого сложного социально-исторического явления. Они же показывают, что в судьбе феномена участвуют прошлое (материальные причины), настоящее (деятельные причины) и даже будущее (целевые причины).

Кроме того, в аристотелевской тетрактиде нельзя не заметить важной отсылки к *вечности* — к формообразующей первопричине, то есть к первоначальному сущему и должному.

Говоря о причинах, Аристотель иногда называет их началами, и в этом есть свой резон, поскольку все члены четверицы выступают исходными силами, порождающими факторами, побуждающими вещи к существованию. В размышлениях

о формообразующей причине великий философ сделал решительный шаг навстречу Богу, без которого в этом мире не происходит ни одно событие, не совершается ни одно действие, не возникает ни одна система, не начинается ни один процесс.

А теперь вернемся к Реформации. Громадный исторический материал, связанный с ее событиями, поддается более успешному осмыслению, если его расположить в соответствии с конфигурацией аристотелевского учения о причинности. Это позволяет увидеть весь Монблан фактов, входящих в макропроцесс Реформации, в его принципиальной полноте, архитектурной сложности и драматической противоречивости. Ведь именно единение четырех типов причин, слияние их силовых векторов привело к разворачиванию Реформации как целостного и целенаправленного ансамбля явлений духовно-практической жизни.

Реформация как произведение драматического искусства

Реформация не сопоставима с произведениями статичных видов искусства: живописными, скульптурными, архитектурными. Ее нельзя рассматривать как статуарную историческую конструкцию. Но сопоставление с такими динамичными видами искусства, как театр (драма, трагедия) или музыка (симфония), может быть для нее достаточно продуктивным.

Реформация — не система, а процесс. Это лавина человеческих усилий, динамика преобразования-реформирования, струящийся поток духовно-практической жизни, изменявший те структуры, что попадались ему на пути: церковные и социальные системы, политические и правовые институты, индивидуальные взгляды, ориентации, убеждения, мировоззрения.

Реформация динамична по своей сути, подвижна в своих смысловых, ценностных и нормативных проявлениях. Она отмечена множеством коллизий, больших и малых эксцессов, вспышек и взрывов. Однако сопровождавшие ее конфликты смыслов, контрверзы ценностей, стычки норм не отменяют общей динамической целостности Реформации как единого, несмотря на внутреннюю противоречивость, ансамбля исторических событий. Так, шекспировская трагедия с бурей разыгрывающихся внутри нее страстей, разнообразием судеб, пестротой лиц и характеров остается художественным целым. Страсти действующих лиц, конфликты между ними не разрушают ее, а лишь придают ей те особые эстетические свойства, которые делают ее уникальным произведением театрально-драматического искусства.

Реформация — не коллекция разнообразных событий и фактов, не мозаичное панно из фрагментов духовной и практической жизни. Она — драматическое действие, развернувшееся в историческом времени, состоявшее из многих актов, развивавшееся по законам драмы, имевшее пролог, завязку, кульминацию, развязку и открытый финал. Ее духовный эффект может быть описан при помощи наглядной метафоры кругов, расходящихся по водной глади бескрайнего озера. Это историческая драма без последнего акта, где ее предпоследний акт продолжает длиться по сей день, и неизвестно, когда закончится.

В Реформации есть тайна. Это тайна Божьего участия в ее почти фантастическом проекте, который поначалу очень многим казался заведомо провальным. Когда никому не известный провинциальный монашек Мартин Лютер восстал на авторитет могущественного папы и всей Римской церкви и его шансы не только выиграть, но просто выстоять против мощнейшего института с гигантской властью и репрессивным аппаратом инквизиции были близки к нулю, а он все-таки победил, то эта победа показала, что Бог встал на его сторону, помог осуществиться невозможному,

сделал его непобедимым. Победа Лютера стала не теоретическим, не богословским, не философским, а практическим доказательством бытия Бога.

Реформация удалась потому, что отнюдь не Лютер, а именно Бог выступил в роли автора-драматурга, замыслившего исторический сюжет Реформации. Он — ее *формообразующая причина*, задавшая Реформации важнейшие формальные и содержательные параметры, обозначившая их временные и пространственные рамки. Бог нашел и вдохновил людей, способных воплотить Его замысел. Он позволил сочиненной Им исторической драме разыграться на европейских подмостках во всей ее удивительной духовной мощи, красоте и священном ужасе.

Когда Гегель в своих «Лекциях по эстетике» утверждал, что предметом эстетики является прекрасное в природе и искусстве, то он предложил слишком узкую трактовку, поскольку прекрасное обнаруживает себя в самых разнообразных сферах человеческой жизни, деятельности и культуры. И Реформация является несомненным средоточием многих проявлений прекрасного.

Ведь если автор замысла Реформации — Господь, Который абсолютно и безусловно прекрасен, то в ней непременно присутствует много такого, что можно смело назвать прекрасным. Несмотря на вмешательство архиврага, на попытки руководимых им духов зла осквернить то благое, что было в Реформации, прекрасное не исчезло. Оно далеко не всегда пребывает на поверхности. Но при желании его всегда можно увидеть. Более того, его следует выявлять, показывать, изучать и ценить.

Роль второй, то есть *материальной, аристотелевской причины* предназначено было исполнить европейскому человечеству. Гигантская социальная масса, великое множество людей, их умы, души и судьбы оказались в роли материала, в котором должен был воплотиться Божий замысел. Предстояла трудная и долгая работа, очень похожая на борьбу и постоянно облакавшаяся в формы всевозможных церковных, политических, социальных, богословских и прочих столкновений. Но во власти Господа было собрать воедино бесчисленное множество отдельных волей, нужд, интересов и направить их усилия в одно реформаторское русло.

Реформация — впечатляющая и вдохновляющая демонстрация борьбы Бога за человека, начавшего отходить от Него. Это яркое проявление любви Творца к своему творению, демонстрация намерения защитить и спасти его от угрожавших ему сил разрушения и гибели. Бог пожелал укрепить Свой союз с человеком, начавший заметно ослабевать и нуждавшийся в подобном укреплении.

Инициатива исходила свыше, из трансцендентного мира. Призыв Бога прозвучал. И Мартин Лютер оказался одним из тех немногих, наиболее чутких избранных, способных услышать зов и отозваться: «Вот я, Господи! Пошли меня!»

Бог поставил Лютера режиссером драмы Реформации. Ему Он поручил функцию *действенной причины*. Его мысль, слово и дело должны были сыграть роль резца в руке божественного Скульптора. Лютеровская режиссура новой исторической драмы задала ей тон и строй на всю обозримую перспективу.

Лютер не был человеком театра и вообще искусства. Но эстетический язык не являлся для него чем-то чуждым и далеким. Будучи яркой, одаренной и одухотворенной личностью, он в своих размышлениях, мысленных диалогах, текстах и прямом общении постоянно пользовался эстетическими критериями. В его суждениях повсеместно встречаются оценки, опирающиеся на понятия прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического и т. д. И это способствовало тому, что его творческие инициативы производили сильное впечатление как на единомышленников, так и на оппонентов.

У Лютера как режиссера нашлось немало помощников. Единомышленники и соратники реформатора, видные европейские интеллектуалы-теологи, князья

и подданные, священнослужители и их паства, крестьяне и ремесленники не позволили центробежным силам социально-исторического взрыва разорвать на части «текст Божьего замысла» и сделали все, чтобы замысел осуществился. В помощь им Бог включил механизмы действия *целевых причин*. Он вложил в героев исторической драмы представления о целях, к которым они должны стремиться и к которым они действительно решительно и неустрашимо двинулись.

Оптика исторического воображения

Метафора драмы, приложенная к Реформации, не упрощает ни ее образа, ни ее ключевых смыслов. Напротив, благодаря ей аналитическое мышление, призывавшее к себе в помощники еще и творческое воображение, начинает работать в новом, более сложном режиме понимания и истолкования.

Такой режим — не новость для гуманитарного сознания. В свое время И. Кант ратовал за то, чтобы в познавательной деятельности мышление не действовало в одиночку, чтобы с ним сотрудничали чувственность и воображение, чтоб штурм любой сложной гуманитарной проблемы велся сразу по трем направлениям и был триединым процессом, когда мысль, чувства и воображение движутся в одной упряжке.

В драме Реформации налицо большое количество *рационально не прочитываемых реалий*, которые не вмещаются в форматы рассудочных схем. Перед ними секулярный разум, как правило, ступшевывается и норовит проскочить мимо. Убежденные материалисты-атеисты вообще предпочитают двигаться исключительно в русле лобового, бесцеремонного игнорирования всего того, чем интересуется богословие. Выше уже приводился образчик такой объяснительной стратегии, продемонстрированной Ф. Энгельсом в его очерке «Крестьянская война в Германии». Жесткий редукционизм, объявляющий трансцендентное несуществующим, всё духовное второстепенным, а экзистенциальное малосущественным, напоминает своим беспощадным прозаизмом дамоклов меч. Под лезвие такой топорной социальной герменевтики попадает и эстетическое воображение.

Но для полноценного понимания истинной природы Реформации творческий потенциал продуктивного воображения оказывается очень кстати. Он обещает несомненный положительный эффект — расширение имеющегося проблемного поля, приумножение познавательных возможностей, обогащение спектра наличных смысловых оттенков. Воображение готовится проявить себя не только в качестве простого помощника-иллюстратора, но и в инициативной роли креативного проблематизатора, маркирующего новые ансамбли интригующих смыслов и облекающего в зримые образы то невидимое, что присутствует в этих смыслах.

Одним лишь умом невозможно постичь реальность участия Бога в событиях Реформации. По этой причине знания о них существуют не только в понятийных, но и в образных формах. Те и другие равно необходимы. Не случайно Н. Бердяев утверждал, что для гуманитариев наилучший путь — это мыслить не понятиями, а конкретными образами. А лучше всего — отдавать должное и тем и другим, сочетая их эвристические ресурсы на принципах взаимодополняемости.

При таком подходе получается, что гравюры Альбрехта Дюрера смогут предложить нам пищу для размышлений о Реформации, не уступающую своей интеллектуальной калорийностью теологическим трактатам Лютера и Меланхтона. При этом художественнообразные представления и понятийно-рациональные сведения могут быть как синхронно-унисонными, так и взаимно противоречащими друг другу. Однако в любом случае эффект взаимодополняемости им обеспечен.

Образы, генерируемые воображением, являются познавательным ресурсом, который может быть обозначен формулой «восполняющего понимания» (М. Бахтин).

Образы Дюрера, Брейгеля, Гольбейна и других мастеров эпохи Реформации придают ее пониманию особый оттенок. Они способны пробивать в нагромождениях теоретических конструкций что-то вроде больших окон, в которые способна устремляться творческая энергия исторического воображения. А оно, в свою очередь, позволяет восполнять те пробелы, которые образуются между разнородными представлениями о Реформации, в том числе и теми, которые на первый взгляд представляются крайне субъективными.

Что же касается тех узких, плоских, скудных смыслообразов, которые предлагаются атеистами-материалистами и внутри которых, говоря словами поэта, «просто нет воображенью... и нет работы голове», то они не представляют собой особой ценности ни для историков, ни тем более для философов и теологов, работающих с религиозно-богословским материалом Реформации.

Новые смыслы возникают, отыскиваются, обретаются нечасто. Новые же образы рождаются гораздо проще, легче и чаще. Воображение способно приходить на помощь мышлению, готово выступать в роли смыслообразующей и смыслообъясняющей силы.

Из одного образа можно начерпать огромное количество смыслов. А раз так, то воображение, рождающее образы, заслуживает к себе самого почтительного отношения со стороны гуманитарного сознания, всегда нуждающегося в новых смыслах. Особенно в тех случаях, когда мысль устремляется к пределам, где завершается мир относительного и открывается мир абсолютного, трансцендентного бытия.

Рождающиеся образы, проясняющие смыслы и восполняющие понимание, охотно свидетельствуют не о другой реальности, а о той же самой, но увиденной иначе, как бы с другой стороны, под иным углом зрения, другими глазами. В результате происходит смысловое переформатирование объекта.

При появлении дополнительного ракурса в поле зрения могут попадать свойства, которые до этого не были видны и даже не подозревались в нем. Более того, в общий строй исторического сознания привносится дополнительная интеллектуальная живость, которой ему порой не хватает и которая никогда не бывает лишней. Строгая дисциплинированная сдержанность исторической мысли дополняется эстетически-игровой легкостью исторического воображения. В результате тяжеловесный «конь» основательной рациональности и «трепетная лань» летучей образности начинают тянуть «телегу» исторического познания уже вдвоем, не мешая, а помогая друг другу, составляя то единое, дружное целое, в котором ни один из участников не стремится возвыситься над другим.

Такие фундаментальные метафоры, как *драма*, — это не только выразительные языковые средства, но и важные инструменты мироосмысления. Они играют роль не столько изобразительную, сколько маркирующую, опознавательную, смыслоуказующую. Благодаря им в наши представления о Реформации привносятся дополнительные смысловые оттенки. Раздвигаются рамки интерпретационных возможностей, подключаются новые ресурсы образного мышления и творческого воображения. Высвечиваются важные содержательно-смысловые грани, прежде остававшиеся в тени. Обретают отчетливость, выпуклость, стереоскопичность такие черты и свойства, которые далеко не всегда можно разглядеть сквозь «узкую щель рассудка».

Когда мы воспринимаем Реформацию как творческое произведение Божьего искусства, как захватывающую драму духовной брани, нам уже не грозит туповатое непонимание природы неисчислимых противоречий и конфликтов, сопровождавших это событие. Метафоры защищают нас от недоумений и огорчений перед

картинами разгулов темных страстей, грозивших затушить реформаторский пламень. Ведь это не поэтическая идиллия, не безмятежная пастораль, а историческая *драма*! А в драме всё как в драме: дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца человеческие. Перед эпической мощью этой невыдуманной драмы бледнеют вымышленные эпосы и «Божественной комедии» Данте, и «Человеческой комедии» Бальзака, и трагедии Шекспира, и романы Достоевского.