УДК 82(091).801.73 + 22.221.223
ГРНТИ 13.221.223

Галина Вениаминовна Синило
(*Белорусский государственный университет*)
Galina Veniaminovna Sinilo
(*Belarusian State University*)

«КУЛЬТУРА ЗРЕНИЯ» И «КУЛЬТУРА СЛУХА»: СПОР И СОЮЗ ЭЛЛИНСКОГО И БИБЛЕЙСКОГО В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. Современная европейская цивилизация и культура, иудео-христианская в своей основе, формируется на скрещении двух равновеликих влияний Древности — культуры античной (прежде всего эллинской) и библейской (древнееврейской). В статье показываются особенности библейской эстетики и поэтики в сравнении с эллинской, влияние обоих начал на различные эпохи европейской культуры, на различные художественные направления. Это позволит не только глубже увидеть неповторимость той или иной эпохи, но и их общность и преемственность, а также уточнить периодизацию европейской культуры.
Ключевые слова: европейская культура, эллинская культура, древнееврейская культура, Библия, Античность, эстетика, поэтика, историко-культурная эпоха, Средневековье, Ренессанс, барокко, классицизм, просветительский классицизм, рококо, сентиментализм, романтизм, декаданс, модерн, постмодерн.

SUMMARY

“A CULTURE OF VISION” AND “A CULTURE OF HEARING”: DISPUTE AND UNION OF HELLENIC AND BIBLICAL TRADITIONS IN EUROPEAN CULTURE

Modern European civilization and culture, Judeo-Christian in its nature, formed at the intersection of two equally great influences of Antiquity — the Ancient culture (mainly Hellenic) and the Biblical culture (ancient Hebrew). In this report, we present characteristic aesthetic and poetic features of Biblical culture as well as Hellenic culture. We discuss their influence on different periods of European culture and on various artistic directions. Doing so allows us not only to better comprehend the uniqueness of different eras, but also find commonality and continuity between them and confirm the periodization of European culture.
Keywords: European Culture, Hellenic Culture, Ancient Hebrew Culture, Bible, Antiquity, Aesthetics, Poetics, Historical and Cultural Era, Middle Ages, Renaissance, Baroque, Classicism,

Enlightenment Classicism, Rococo, Sentimentalism, Romanticism, Realism, Decadence, Modern, Postmodern.

Как известно, европейская культура вырастает на скрещении двух равномощных влияний — античного (эллинского) и библейского (древнееврейского), как результат встречи двух культурных и языковых стихий — еврейско-арамейской и эллинской, в свою очередь вступивших в диалог с культурами автохтонных народов Западной, Центральной и Восточной Европы. И если влияние эллинской культуры было определяющим в сфере эстетики и рационального мышления, то влияние Библии было и остается определяющим в сфере духовно-этической. Так длится по-прежнему в европейской культуре союз и одновременно спор Афин и Иерусалима, эстетического и этического. Однако совершенно очевидно, что Библия оказала также большое воздействие на развитие европейского искусства: чтобы увидеть это, достаточно пройти по залам любого крупного музея мира, где на уровне сюжетно-образного ряда значительную часть составят сюжеты и образы, порожденные античным миром, и не меньшую часть — миром библейским. Но, разумеется, принципы библейской эстетики во многом (если не кардинально) отличаются от эллинских. Эти принципы, равно как и духовно-этические основы европейской (христианской) культуры, были заложены в Еврейской Библии (*Biblia Hebraica*) — в Танахе. В нем представлены все сферы бытия человека, и прежде всего через духовный и исторический опыт еврейского народа на этапе Древности, на протяжении примерно двух тысячелетий: от овеянного легендами ухода праотца Авраама из *Ур Касдим* — Ура Халдейского (*Быт 12*), условно датируемого исследователями началом 2-го тыс. до н.э., до эпохи Маккавейских войн (II в. до н.э.).

Именно в древнееврейской культуре, как известно, впервые произошел окончательный и бесповоротный переход к монотеизму. Впервые именно в Танахе, в древних текстах Торы, Бог понимается как внеприродная волевая доминанта, как трансцендентный Абсолютный Дух, не имеющий никакой телесной, изобразимой формы, как нравственный Абсолют, являющийся вместе с тем не бездушным мировым законом, но Живой Личностью, совершенной в Своей полноте и стремящейся к этому совершенству приобщить человека. В основу древнееврейского миропонимания — впервые в мировой культуре — положен не миф Священного космоса, как в языческих мифологиях, но миф Священной истории — реальной истории народа Божьего и всего человечества, переживаемой и проживаемой как история перед лицом Господа, в Союзе с Ним. Вся история рода человеческого осмысливается Танахом как полная драматических перипетий история борьбы Бога за Свое творение, которому Он даровал высший дар — свободу воли, что в равной степени дает возможность человеку творить как добро, так и зло. Определяя сущность главного сюжета Торы, Николай Александрович Бердяев видит ее как «встречу народа с Богом путем истории» [6, *71*] и утверждает: «Еврейству принадлежала совершенно исключительная роль в зарождении сознания истории, в напряженном чувстве исторической судьбы, именно еврейством внесено в мировую жизнь человечества начало исторического» [6, *68*]. При этом сама история осмысливается в

Танахе как диалог между Богом и человеком, между Богом и избранным Им народом, который должен послужить своего рода «инструментом» (но наделенным сознательной волей, свободным выбором) в Его руках, чтобы утвердить во всем мире Божественное Добро. В конечном счете это диалог между Я и Вечным Ты (в терминологии Мартина Бубера; см.: [7]), и важно, что именно Бог является инициатором диалога, что Он вопрошающе устремлен к человеку, кровно заинтересован в нем, а потому является Богом-Ревнителем, взыскующим ответной любви и верности и обещающим Свою любовь и верность людям. Так рождается основополагающая для текстов Танаха идея Союза, или Завета (в оригинале — *Берит*, что буквально означает «союз», «договор»), предполагающая обоюдную свободную волю и взаимную верность.

С идеей Завета теснейшим образом связана идея осмысленного, поступательного движения: по мере выполнения Завета растут благословение и Обетование. Достижение Обетования и верность Завету невозможны без Исхода, понимаемого не только как передвижение в пространстве, но прежде всего как движение человеческой души навстречу Богу. Танах впервые осмысливает время не как замкнутый повторяющийся цикл, но как направленное целесообразное движение, связанное с реализацией замысла Божьего и сознательным ответом Богу человеческой воли, т. е. как историю в собственном смысле слова. Говоря о важности идеи осмысленного движения истории для глубинной связи трех частей (разделов) Танаха — *Тора, Невиим, Кетувим* — связи, придающей текстам, записанным в различное время и принадлежащим разным авторам, органичное единство, превращающей его в беспрецедентный по размаху и охвату действительности религиозно-исторический эпос, Сергей Сергеевич Аверинцев пишет: «Эта идея поступательного движения и соединяет разрозненные повествования различных книг библейского канона в единый религиозно-исторический эпос, равного которому – именно в его единстве – не знал ни один народ Средиземноморья и Ближнего Востока. Каждая из поэм Гомера изображает только замкнутый в себе эпизод из легендарного предания эллинов, причем вся их эстетическая специфика зиждется как раз на этой замкнутости. В Библии господствует длящийся ритм исторического движения, которое не может замкнуться и каждый отдельный отрывок которого имеет свой подлинный и окончательный смысл лишь по связи со всеми остальными» [3, *276–277*].

В первые века новой эры Танах, как известно, обрел новую жизнь: стал первой частью — Ветхим Заветом — Христианской Библии. Это, однако, не отменило его изначальную жизнь в качестве Еврейской Библии. Новый Завет дополняет парадокс осмысления Абсолюта как Бога Живого парадоксом воплощения этого Абсолюта в Богочеловеке, Слове Божьем (Логосе), явившемся в мир во плоти – в облике Сына Божьего, Иисуса Христа, галилейского проповедника Йешуа ѓа-Ноцри (Иисуса из Назарета). При всей разности подходов к пониманию Бога и природы Мессии оба Завета объединяет единое семантическое поле, в котором ключевыми оказываются идеи Единобожия, Завета с Единым Богом, диалога с Ним, осмысленного движения истории, в

финале которой грядет Мессианская эра, связанная с кардинальным преображением всего человечества, Искуплением грехов и Спасением.

Библия стала своего рода метатекстом европейской культуры и цивилизации — христианской по преимуществу, иудео-христианской по своим основам. Подчеркивая особое значение Танаха для становления и развития европейской культуры и цивилизации, американский историк, юрист и публицист Макс Даймонт писал: «После краха греческой цивилизации Европе понадобилось шестнадцать столетий, чтобы осознать, что ее литература, наука и архитектура уходят корнями в греческую почву. (Имеется в виду эпоху Ренессанса — XIV–XVI вв., когда Европа заново открыла греческую (эллинскую) культуру. — *Г.С.*) Быть может, понадобятся еще несколько столетий, чтобы осознать, что духовные, морально-этические и идеологические истоки западной цивилизации коренятся в иудаизме. То же самое можно выразить иначе: вся утварь западного мира – греческого изготовления, но сам дом, в котором обитает западный человек, – это еврейский дом» [16, *13*]. М. Даймонт имеет в виду выдающиеся религиозно-духовные и этические открытия древнееврейской культуры, запечатленные в Танахе и ставшие фундаментом не только иудаизма, но и христианства, иудео-христианской цивилизации в целом: новое понимание Бога (идея монотеизма, осмысление Бога как абсолютной Духовности и нравственного Абсолюта); новое понимание взаимоотношений между Богом и человеком (идея Союза, примат духовности в служении Богу, стремление человека к нравственному совершенству и любовь к Богу как основные условия Союза с Богом); новое понимание взаимоотношений между людьми (примат этического начала, любовь к ближнему).

Однако, как уже отмечалось, Танах и Библия в целом оказали также большое воздействие на развитие европейского искусства, в целом не меньшее, чем античная литература, античное искусство. При этом, безусловно, принципы библейской эстетики во многом (если не кардинально) отличаются от эллинских. Подчеркнем, что это вновь союз-спор взаимодополняющих и одновременно противоположных друг другу начал, различных подходов к миру и человеку, к уразумению места, занимаемого человеком в универсуме, различных принципов воплощения бытия. Сопоставляя эти подходы, С.С. Аверинцев пишет: «Греция дала образец меры, Библия — образец безмерности; Греции принадлежит “прекрасное”, Библии — “возвышенное”, то особое качество, которое в природе присуще не обжитым местностям, но крутизнам гор и пучинам морей. Тема греческой поэзии — статика формы, тема библейской поэзии — динамика силы. Грек Протагор сказал: “Человек есть мера всех вещей”; но Библия рисует бытие, как раз неподвластное человеческой мере, несоизмеримое с ней» [1, *189*].

Идея несоизмеримости человеческой меры и мира, созданного Богом, человеческой меры и Самого Бога организует особым образом и этический, и эстетический мир Библии, обусловливает специфику ее литературной топики. Библейский подход корректирует протагоровский тезис — столь привлекательный тезис светской гуманистической культуры — и напоминает об опасности его гипертрофии, неизбежно ведущей к

обезбоженному миру морального релятивизма (стоит напомнить, что изречение Протагора имеет продолжение: «Человек есть мера всех вещей — существующих, что они существуют, а не существующих — что они не существуют; поэтому зачем размышлять о богах — и вопрос темен, и жизнь коротка»). С точки зрения библейских авторов, человек только тогда человек, когда он осознает малость и относительность своей меры для измерения Бога и созданного Им мира, когда он бесконечно растет, пытаясь расширить эту меру и сознавая невозможность совпадения с мерой Божественной, когда он каждую свою победу рассматривает как поражение. Опираясь на библейскую аллюзию (схватка Иакова-Израиля с Ангелом в 32-й главе Книги Бытия), эту мысль прекрасно выразил Райнер Мария Рильке в стихотворении «Der Schauende» («Созерцающий»; в переводе Бориса Пастернака — «Созерцание»): «Die Siege laden ihn nicht ein. / Sein Wachstum ist: Der Tiefbesiegte / von immer Grösserem zu sein» [24, *8*] (дословно: «Победы не привлекают его (настоящего человека, тем более художника. — *Г.С.*). / Его рост состоит в том, чтобы быть глубоко побеждаемым / от всегда более Высокого [Превосходящего, бесконечно Растущего]»; перевод Б. Пастернака: «Не станет он искать побед. / Он ждет, чтоб Высшее Начало / его все чаще побеждало, / чтобы расти ему в ответ» [20, *271*]).

Кроме того, следует отметить, что в противовес эллинской культуре зрения — культуре пластичных, скульптурных, архитектурных форм, простирающих свою власть и над поэтическим словом, — культура библейская является культурой голоса и слуха, культурой звучащего слова, бесконечного вслушивания в незримое и едва уловимое веяние Духа Божьего, в голос Божий. В связи с этим главная задача слова, звучащего в Библии, — уловить и выразить это веяние и этот высокий голос, равно как и ответное движение человеческого духа в его бесконечном «дорастании» до Духа Божьего. Именно поэтому Бог и человек практически никогда не становятся в библейских текстах объектами изображения, описания (к бестелесному, нетварному Богу это неприменимо по определению), но всегда предстают как субъекты морального выбора.

Это связано прежде всего с различным восприятием пространства и времени: если для греков важнее пространство, целостный космос, освоенная человеком ойкумена, то для евреев — время, точнее — мир, развертываемый во времени. Неслучайно впервые понятие «святость» в Библии возникает не по отношению к пространству, но по отношению ко времени: Бог, сотворяя мир, освящает Седьмой День творения – Субботу (дословно — «отделяет [от будней, от профанного]»). Один из крупнейших еврейских религиозных мыслителей XX в. Авраам Йошуа Ѓешель пишет: «Библия занимается больше временем, нежели пространством, мир в ней рассматривается во временном измерении. Больше внимания уделяется поколениям и событиям, нежели странам и вещам. История для Библии важнее, чем география. <…> Иудаизм есть религия времени, направленная на освящение времени. В отличие от пространственно мыслящего человека, для которого время неизменно, повторяемо, однородно, для которого все часы подобны друг другу, как безликие, пустые скорлупки, — Библия ощущает многообразный характер времени. Ни один час не подобен другому. Каждый – единственная, неповторимая

данность, исключительная и бесконечно ценная. Иудаизм учит нас связывать святость со временем, со священными событиями... <…> Слово *кадош* (“святой”) впервые употреблено в Библии при поистине исключительных обстоятельствах: в Книге Бытия, в конце рассказа о сотворении мира. Сколь многозначителен факт, что это слово приложено к временному понятию: “По сему благословил Господь День Субботний и освятил его!” В описании сотворения мира нет ни одного пространственного предмета, наделенного свойством святости. Это представляет собой радикальный отход от привычного религиозного мышления. Взращенный на мифе разум ожидает, что Бог, по сотворении тверди и небес, создаст святое место – святую гору, святой источник, — где и будет основано святилище. Однако в Библии первой стоит святость во времени — Суббота» [10, *64–66*].

Все это непосредственно преломляется в специфике, соответственно, эллинской и библейской эстетики, каждая из которых опирается на своеобразное восприятие времени и универсума. Показательно, что если эллинское понятие *космос* («порядок»; более позднее значение — «вселенная») является именно пространственным, выражает неизменную упорядоченную структуру, покоящуюся в пространстве, то еврейское понятие *олам* («вечность», «век», «продолжительность», «далекое прошлое», «далекое будущее», «вселенная, движущаяся во времени») — понятие скорее временно́е, или временно́е и пространственное сразу. Неслучайно в своем переводе Пятикнижия Моисеева на немецкий язык выдающиеся мыслители XX в., иудейские экзистенциалисты Мартин Бубер и Франц Розенцвейг передали понятие *олам* как *Weltzeit* — «мировое время», «мир, развертывающийся во времени», «мир как история». Сопоставляя эллинское представление о космосе и еврейскую концепцию *олама*, С.С. Аверинцев пишет: «Греческий мир — это “космос”, по изначальному смыслу слова такой “наряд”, который есть “ряд” и “порядок”; иначе говоря, законосообразная и симметричная пространственная структура... Внутри космоса даже время дано в модусе пространственности: в самом деле, учение о вечном возврате, явно или латентно присутствующее во всех греческих концепциях бытия, как мифологических, так и философских, отнимает у времени свойство необратимости и дает ему взамен мыслимое лишь в пространстве свойство симметрии. Внутри “олама” даже пространство дано в модусе временного движения – как “вместилище” необратимых событий» [2, *229*]. Исследователь подчеркивает, что это самым прямым образом связано с идеей Единого Бога, трансцендентного *оламу*, Сотворившего историческое время и разворачивающееся в нем мировое пространство, с Его кардинальными отличиями от эллинских богов: «Бог Зевс — это “олимпиец”, т.е. существо, характеризующееся своим местом в мировом пространстве. Господь Бог — это *Сотворивший небо и землю*, т.е. Господин неотменяемого мгновения, с которого началась история, и через это — Господин истории, Господин времени. Структуру можно созерцать, в истории приходится участвовать. Поэтому мир как “космос” оказывается адекватно схваченным через незаинтересованное статичное описание, а мир как “олам”, напротив, — через направленное во время

повествование, соотнесенное с концом, с исходом, с результатом, подгоняемое вопросом: “а что дальше?” Высшая мудрость античного человека состоит в том, чтобы доверять не времени, а пространству, не будущему, а настоящему, и его олимпийцы не могут лучше обласкать своего любимца, как подарив ему сегодняшний день в обмен на завтрашний... Напротив, сквозной мотив Библии — Обетование, на которое не только позволительно, но и безусловно необходимо без колебания променять наличные блага... Будущее — вот во что верят герои Библии. Многократно повторяемые в повествовании Пятикнижия благословения и обещания, которые вновь и вновь дает Господь Аврааму и его потомкам, создают ощущение неуклонно возрастающей суммы Божественных гарантий грядущего счастья... Итак, греческий “космос” покоится в пространстве, выявляя присущую ему меру; библейский “олам” движется во времени, устремляясь к переходящему его пределы смыслу (так развязка рассказа переходит пределы рассказа, или мораль притчи переходит пределы притчи). Вот почему поэтика Библии — это поэтика притчи, исключающая пластичность: природа и вещи должны упоминаться лишь по ходу действия и по связи со смыслом действия, никогда не становясь объектами самоцельного описания, выражающего незаинтересованную радость глаз; люди же предстают не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты выбора и действия» [2, *231–232*].

Глубинно это также связано с различным восприятием времени, что уже отмечалось ранее. Для греков, как и для язычников вообще, время циклично, поэтому история является частью природы и обладает свойством возвращения, как возвращаются времена года. Согласно замечанию Алексея Федоровича Лосева, «это необычайно сужало и ограничивало античную философию истории и навсегда оставило ее на ступени таких концепций, как вечное возвращение, периодические мировые пожары, душепереселение и душевоплощение» [17, *201*]. Библия впервые размыкает замкнутый круг повторяющегося языческого времени и открывает время осмысленное и направленное, идущее к конечной цели, т.е. *собственно историческое время*. Михаил Леонович Гаспаров писал: «Античное время двигалось по бесконечному кругу, как звезды в небе, которое всегда было и всегда будет. Библейское время двигалось по прямой, как стрела, летящая от сотворения мира к светопреставлению. Европейская культура выросла из обоих этих корней» [9, *114*]. Стоит заметить, что библейское время (во всяком случае ветхозаветное) невозможно представить как прямой вектор, в нем есть свои повторы, повороты по кругу, но это не замкнутый круг, а скорее спиралеобразная восходящая линия. При этом библейские авторы (особенно пророки и апокалиптики) видят в истории не только восходящее, но и нисходящее, деградирующее движение. Поэтому библейское время сложно, многослойно, многоассоциативно. Так, сопоставляя художественные особенности гомеровского эпоса и Библии (на примере эпизода с жертвоприношением Авраама в Книге Бытия; см. *Быт 22*), Эрих Ауэрбах отмечает, что именно у библейских героев «больше глубины во времени, в судьбах и в сознании; хотя их обычно до конца занимает то или иное происходящее событие, но они никогда не предаются ему без остатка, так, чтобы забыть о том, что было с ними прежде и в других местах; их мысли и чувства многослойнее, запутаннее,

переплетеннее...» [5, *32*]. Исследователь подчеркивает, что «еврейским писателям удалось показать единовременно существующие слои сознания, накладывающиеся один на другой, и выразить разгорающийся между ними конфликт», что основные герои Еврейской Библии «намного богаче внутренним развитием», «более нагружены историей своей жизни», «яснее очерчены как индивидуальности, чем гомеровские герои...» [5, *38*].

Таким образом, греческая культура и литература основана на созерцании мира как статичной структуры, покоящейся в пространстве, еврейская — на осмыслении потока времени, мировой истории и вплетенной в нее собственной судьбы. Отсюда — преимущественная пластичность эллинской культуры и динамичность (нацеленность на передачу динамики духа) культуры древнееврейской. Если для эллинского искусства, в том числе и литературы, крайне важно понятие формы, то в Еврейской Библии, как отмечает немецкий исследователь Торляйф Боман (Thorleif Boman), отсутствует термин, который соответствовал бы понятию «форма» [22, *135*]. Библейских авторов преимущественно волнует сущность предмета или явления, их смысл, но не пластическая форма. И если для Гомера (а вслед за ним — и для всей греческой литературы) характерен такой прием, как экфрасис — объективированное пластическое описание предмета, явления, человека, то в Библии, по замечанию Виктора Васильевича Бычкова, «внешний вид неподвижных предметов как бы расчленяется во времени, наполняется динамикой и движением процесса их изготовления... (Автор говорит об описании, казалось бы, самых «статичных» предметов, составляющих убранство Скинии Завета в Книге Исхода. — *Г.С.*) Здесь не дается описание самого предмета, как находящегося перед взором писателя, но образ его постепенно возникает (специально строится) в воображении читателя» [8, *27*]. Исследователь подчеркивает, что «это специфическая черта библейского художественного мышления вообще» [8, *27*]. Подобный подход, безусловно, касается и образов людей в Библии, ведь, согласно наблюдению Э. Ауэрбаха, «Бог не только создал и избрал их, но и неотступно пересоздает их, Он гнетет их, подчиняя Своей воле, и, не разрушая самого существа, извлекает из них такие формы, каких ничем не предвещала их юность» [5, *38*].

Все эти отличия афористично и выразительно сформулировал С.С. Аверинцев в уже цитированном выше фрагменте из его предисловия к собственным переводам библейских Псалмов: «Тема греческой поэзии — статика формы, тема библейской поэзии — динамика силы» [1, *189*]. И эллинская «статика формы», и древнееврейская «динамика силы» оказались равно востребованными европейской литературой. Наряду с классическими произведениями античной литературы Библия стала для европейской культурной и литературной традиции своего рода «внутренним кодом», метатекстом и интертекстом, тем текстом, через призму которого можно исследовать своеобразие той или иной эпохи, глубже видеть ее интенции, силовые линии, новаторские поиски — и именно тогда еще яснее, когда они преломляются через великую устоявшуюся традицию.

Для ряда эпох европейской культуры, как замечает С.С. Аверинцев, «библейская поэзия стала коррективом и дополнением к античному идеалу красоты и уравновешенной

меры» [1, *189*]. Уточним, что это в первую очередь касается кризисных, так называемых переходных и переломных эпох в европейской культуре, наиболее остро ощущающих разрыв с традицией, — таких, как эпоха XVII века (и прежде всего искусство и литература барокко), эпоха романтизма, эпохи декаданса, модерна и постмодерна. В этом смысле само обращение к библейскому тексту и то или иное обращение с ним является достаточно наглядным показателем художественной устремленности той или иной эпохи. Так, например, Виктор Гюго в предисловии к своему сборнику «Оды и баллады» писал, что из существующих на земле книг писатель «должен изучать только две: Гомера и Библию. Ибо эти достойные поклонения книги, первые по времени создания и по значению и почти такие же древние, как мир, сами по себе — целый мир для мысли. Вы находите здесь как бы все мироздание, взятое с двух его сторон: в гомеровском эпосе — как понимает его человеческий гений, в Библии — как видит его Дух Божий» [15, *446*]. Еще ранее Иоганн Вольфганг Гёте говорил о том, что художнику в этой жизни нужны только две книги — Природа и Библия. Еще ранее Мартин Опиц в первой поэтике, написанной на немецком языке, — «Книга о немецкой поэзии» («Das Buch von der deutschen Poeterey», 1624) — призывал современных поэтов ориентироваться не только на заветы античных авторов и уроки Плеяды, но и обогащать поэзию образами и мотивами, почерпнутыми из Библии (в этом он опирался на опыт голландцев, и прежде всего гениального нидерландского поэта и драматурга Йоста ван ден Вондела). Но гораздо ранее, в эпоху Поздней Античности, на переломе не просто эпох, но эр, неведомый автор трактата «О возвышенном» (40-е гг. I в. н.э.), условно именуемый Псевдо-Лонгином, вслушивался в звучание библейского текста и, полемизируя с апологетами классической нормы, приводил как самый яркий образец возвышенного строки из Книги Бытия: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (*Быт 1:3*).

Библия стала важнейшим фактором последующего культурного и литературного развития, особенно в рамках европейской цивилизации. Она дала новый импульс не только религиозно-этическим, но и эстетическим поискам, предложила новый эталон языка, который уже в эпоху Поздней Античности был синтезирован с эталоном классической античной языковой нормы, образовав новый сплав. С.С. Аверинцев пишет: «Становление христианской литературы было для культуры Средиземноморья первых веков нашей эры важнейшим сдвигом, и притом не только идеологического, но и историко-литературного порядка. Во многих отношениях этот сдвиг имел разрушительный характер. Но, как всегда бывает в подобных случаях, временное разрушение языковых форм обернулось их обогащением. Это выявилось уже в IV в., когда первоклассный стилист Иероним уже способен в переводе на латинский язык Ветхого и Нового Заветов намеренно воссоздавать специфику их стиля, как эту специфику схватывает его воспитанный на Цицероне вкус, а Августин создает в своей “Исповеди” органичный и цельный сплав вергилианской классики, библейского лиризма Псалмов и пафоса Павловых Посланий. Одновременно в грекоязычной литературе... Иоанн Златоуст

работает над таким же синтезом новозаветных интонаций с традициями аттического красноречия» [4, *514–515*].

Можно утверждать, что европейская культура в целом несет в себе сплав античного и библейского. Однако степень органичности их сплава или смысловое и стилевое доминирование того или иного начала в каждую конкретную эпоху могут служить критерием оценки отдельных историко-культурных эпох, средством уяснения их духовно-эстетических интенций, их специфики, уточнения периодизации европейской культуры. При этом, безусловно, преобладание античного начала всегда ощутимее и очевиднее (в прямом смысле слова – «видны очам») в архитектуре, скульптуре, живописи — в силу значимости для из создания и восприятия «культуры зрения». В свою очередь превалирование библейского начала ощутимее для видов искусства, ориентированных на слух, на «культуру слуха», — для музыки и литературы, особенно лирической поэзии. Однако идля всех видов искусств возможен органичный синтез двух начал.

Библия и прежде всего Новый Завет стали непререкаемым духовным эталоном и образцом стиля для европейской средневековой культуры и литературы. С.С. Аверинцев отмечает, что «для Европы на протяжении всего Средневековья чтимое наследие первых веков христианства остается мерой всех вещей, универсальным образцом для собственного творчества» [4, *515*]. Ярким примером этого могут служить и восточнохристианская литература на греческом, восточноарамейском (сирийском), коптском, армянском, древнерусском (восточнославянском) языках, и западнохристианская на латинском языке (особенно поэзия Каролингского возрождения, а затем религиозная литература Зрелого Средневековья). Заметим, что одновременно Библия становится постепенно важнейшим фактором формирования национального самосознания и закрепления его в слове на родном языке, без чего, собственно, и невозможно формирование подлинно национального духа. И важно было, что этот дух уже с эпохи Средневековья покоился преимущественно на библейских основаниях. При всем превалировании ценностей универсальных, христианских, при всей значимости, особенно в эпоху Раннего Средневековья, архетипов и мифологем языческого мышления, постепенно свое, национальное, даже идея национальной независимости находит воплощение в литературе с помощью библейских духовных смыслов и библейской стилистики. Это особенно очевидно в творчестве выдающегося немецкого миннезингера Вальтера фон дер Фогельвейде, которого неслучайно называют первым национальным поэтом Германии (прежде всего это касается его шпрухов, в которых органично соединились немецкая фольклорная и библейская традиции, в то время как античное влияние практически неощутимо). На стыке Средневековья и начинающегося Ренессанса это очевидно также в творчестве Данте, особенно в «Новой жизни» и «Божественной Комедии»: сурового флорентийца вдохновляет и сопровождает в путешествии по Аду Вергилий; он воссоздает многие образы античной культуры (как, например, Одиссея-Уллиса); однако в целом поэтика Данте — и на уровне духовных смыслов, и на уровне стилистики — инспирирована Библией, прежде всего пророческими книгами и

апокалиптикой; оба знаменитых произведения Данте — вершины так называемой визионерской литературы, непонятной вне контекста библейской поэтики.

Далее эпоха Ренессанса поднимает на щит тезис Протагора о человеке как «мере всех вещей» и обращается к «Поэтике» Аристотеля, к античной эстетике (особенно это касается Южного Ренессанса). Однако при этом ни основополагающие библейские смыслы, ни библейские образы и сюжеты не уходят из поля зрения ренессансных художников; более того, можно говорить о равновесии античного и библейского в их творчестве в содержательном плане и о превалировании античного начала в плане формы (это особенно касается Рафаэля и Микеланджело). Одновременно Северный Ренессанс, и прежде всего в лице Эразма Роттердамского, крупнейшего неолатинского поэта, а затем и Реформация создают атмосферу более свободного обращения с библейским текстом, позволяющего его осознанное творческое освоение. Это проявляется наглядно уже у Мартина Лютера, в своем переводе Библии с оригинала заложившего основы немецкой прозы и поэзии, немецкой стилистики вообще, а в своих переложениях Псалмов показавшего те безграничные возможности, которые таят в себе библейская поэзия и творческое соревнование с ней. Но главное, безусловно, то, что Лютеровская Библия стала подлинным фундаментом формирования национального языка и национального сознания немцев. М. Лютер решил сделать Библию книгой, которую будут читать в каждом немецком доме, и добился этого. До Лютера, в конце XV — начале XVI в., появляются семнадцать печатных изданий Библии на верхненемецком и нижненемецком, но только Лютер обратился к текстам оригинала[1], что позволило ему избежать укоренившихся ошибок (особенно это касалось Танаха — Ветхого Завета). Используя грамматическую норму Саксонской канцелярии, Лютер в то же время в изобилии черпал материал из живой народной речи, обнаруживая изумительное языковое чутье, демонстрируя высочайшие качества немецкого языка, его богатейшие выразительные и ритмические возможности. В «Послании о переводе» («Ein Sendbrief vom Dolmetschen», 1530) Лютер рассказал, как он и его соратники по великому переводу тщательно искали эквиваленты для многих трудных слов и выражений оригинала — искали иногда несколько недель или даже месяц и все же не всегда находили. Перевод всей Библии был завершен в 1534 г., а в 1542 г. вышло последнее авторизованное издание, получившее широчайшее распространение по всей стране и положившее начало и современной немецкой прозе, и современной немецкой поэзии. Лютер положил также начало великой традиции переложения Псалмов в европейских литературах на национальных языках,

[1] При этом следует заметить, что М. Лютер первым выполнил *полный* перевод Библии с оригинала на живой европейский язык; отдельные же фрагменты Еврейской Библии еще раньше были переведены с иврита выдающимся немецким гуманистом и филологом-гебраистом Иоганном Рейхлином (1455–1522), в самое трудное для немецких евреев время выступившим против гонений на них и шельмования еврейской культуры. В 1506 г. И. Рейхлин составил грамматику иврита со словарем и перевел фрагменты из Ветхого Завета, указав на недостатки и ошибки существовавших на то время переводов не с оригинала, искажающих смысл Писания.

соединив в своих переложениях язык Псалмопевца Давида и великих пророков с немецким народным мелосом.

Лютеровская Библия — знаменитый перевод, выполненный с оригинала (с иврита и древнегреческого) с огромным вдохновением и большой художественной силой, чему немало способствовал незаурядный поэтический талант Лютера, стал своеобразным вызовом немецкой культуре и европейской в целом, стимулировав ее поиски на пути освоения Библии на национальных языках, перевода ее с оригинала. Так, например, в XVII в. возникла знаменитая Английская Королевская Библия, или перевод короля Джеймса (санкционированный Иаковом II), ставший эталоном английского языка, предопределивший вплоть до «Листьев травы» Уолта Уитмена поиски англоязычной поэзии. Так появились переводы Библии с оригинала во многих протестантских странах, а затем и католических странах (например, во Франции).

Лютеровское обращение к Псалтири стимулировало поиски очень многих немецких и — шире — протестантских (нидерландских, французских, швейцарских, английских) поэтов рубежа XVI–XVII вв., перелагавших (часто полностью) Псалтирь и подражавших ей. Достаточно упомянуть знаменитые псалмы Клемана Маро, а также гугенотских поэтов Гарроса, Жана де Спонда, Себастьена Сертона, Констанса, цикл сподвижника Жана Кальвина – швейцарца Теодора де Бёза «Христианские размышления по поводу восьми Псалмов Давида» (изд. в 1581 г.) и особенно — парафразы Псалмов гениального поэта переходного времени Теодора Агриппы д’Обинье, объединенные в цикл «Размышления по поводу Псалмов», насыщенный трагическими и глубоко философскими раздумьями над историей и современностью. Следует также напомнить, что на переломе к Новому времени, в 1570–1575 гг., начав переводить Псалмы с латинского языка на польский, свой собственный парафраз всей Псалтири создал великий польский поэт Ян Кохановский («Псалтирь Давидова», 1578), дав тем самым импульс подобным опытам в других славянских культурах.

Трагический XVII век, явившийся сам по себе переломной, переходной эпохой, век социальных потрясений, губительной Тридцатилетней войны, принципиально изменивший представления человека о мироздании, поставил под сомнение антропоцентрическую концепцию Ренессанса, абсолютность человеческой воли и свободы (по словам Баруха (Бенедикта) Спинозы, «человек, думающий, что он свободен, подобен брошенному камню, который думает, что он летит»). Человек увидел собственную планету маленькой пылинкой, затерянной в безграничных просторах Вселенной, и себя самого — частичкой бесконечного таинственного универсума, хрупким и дерзким «мыслящим тростником» (Блез Паскаль). Именно поэтому тезис о человеке как «мере всех вещей» — тезис индивидуалистического гуманизма — сменяется иными концепциями и подходами, и вновь осознается, как никогда, важность библейской идеи несоизмеримости человеческой меры и непостижимого Божественного бытия. Эпоха барокко заново открывает для себя библейскую эстетику, Библию как

метатекст, и в особенности такие поэтические книги, как Книга Экклесиаста, Песнь Песней, Плач Иеремии, Псалтирь.

Книга Экклесиаста — лирическая философская поэма о тайнах жизни и смерти, об абсурдности нашего бытия и вечной жажде пробиться к его смыслу, об экзистенциальном одиночестве и трагизме человеческого существования и безграничной радости жизни — становится настольным чтением поэтов маньеризма и барокко и — шире — людей эпохи неостоицизма, преломившего идеи античных стоиков через призму библейского миросозерцания. Как известно, одной из генеральных тем барокко и одновременно одним из важнейших его мировоззренческих принципов становится *vanitas mundi* — идея бренности бытия и видения мира в бесконечной изменчивости, постоянном непостоянстве. Само же выражение *vanitas mundi* есть парафраз латинского перевода знаменитого выражения из Книги Экклесиаста *ѓавэль ѓавалим* — *vanitas vanitatum* («суета сует»)[1], а также *vanitas vanittum et omnia vanitas* («суета сует и все суета»). Все барочные поэты пишут на темы *vanitas*, но, быть может, более всего — Андреас Грифиус, прозванный «немецким Сенекой», однако с неменьшим основанием могущий быть названным «немецким Экклесиастом». Неумолимый бег времени, краткость пути человеческого от рождения до смерти — важнейший предмет размышлений для испанских поэтов Луиса де Гонгоры и Франсиско де Кеведо, для великого английского лирика Джона Донна, английских поэтов-метафизиков и поэтов-кавалеров, для Теофиля де Вио и других поэтов французского либертинажа, для поэтов Первой и Второй Силезских школ в Германии, для Симеона Полоцкого и многих других.

В силу чрезвычайно трагической ситуации Германии, ставшей основным театром военных действий в годы Тридцатилетней войны, особенное значение для немецких поэтов приобретает библейская Книга Плача (*Кинот* — «Плачи»), приписываемого Иеремии. Скорбь неведомого гениального поэта, оплакивающего гибель Иерусалима, разрушенного Навуходоносором в 586 г. до н. э., страдания родной земли, становится под пером немецких поэтов вневременной парадигмой для осмысления бедствий Германии. Эту традицию закладывает своим переложением Плача Иеремии Мартин Опиц, первым открывающий в поэзии горестную летопись Тридцатилетней войны.

В эпоху страшной угрозы человеку и человеческому в нем усиливаются мистические тенденции, особенно значимые для немецкой культуры XVII в., давшей миру замечательного мыслителя и вдохновенного визионера Якоба Бёме, Ангелуса Силезиуса и других поэтов-мистиков. Вневременным языком мистического опыта — опыта *unio mystica* («мистического единения [души с Богом]») – становится язык любви, каким он запечатлен в библейской Песни Песней. Стилистика и топика Песни Песней являются ключевыми для Фридриха Шпее, Даниэля Чепко, Ангелуса Силезиуса

[1] При этом латинское *vanitas*, как и русское «суета», не передает всех оттенков труднопереводимого ивритского слова *ѓэвель*, означающего «пар, вылетающий изо рта», «дыхание», «дуновение», но также и «тщета», «напрасность», «бренность», «суетность», «суета».

(особенно для его «Духовных пасторалей Души, влюбленной в Иисуса», 1657), для Квиринуса Кульмана.

Свое особое значение сохраняет Псалтирь: наряду с Экклесиастом это книга, к которой чаще всего обращаются поэты. Практически нет ни одного крупного поэта барокко, у которого мы не нашли бы переложений Псалмов и подражаний им. На общем фоне выделяются своей поэтической силой переложения М. Опица, сборник нидерландского поэта Дирка Рафаэлса Кампхёйзена «Распевы Псалмов пророка Давида на поэтические лады французов Клемана Маро и Теодора де Бёза» (1630; до конца века сборник выдержал семнадцать изданий), а также «Арфические песни царя Давида» (1657) Йоста ван ден Вондела, отличающиеся трагической напряженностью, пышной барочной амплификацией и динамизацией первоисточника. В немецкой поэзии целостное переложение Псалтири дает К. Кульман («Kühlpsalter» – «Псалтирь Кульмана», или «Псалтирь охлаждающая», 1684–1686), предвосхищая своими дерзкими поэтическими экспериментами опыт экспрессионистов. Вспомним, что в это же время свою «Псалтирь рифмотворную» (1675) создает Симеон Полоцкий, крупнейший поэт восточнославянского барокко, писавший на старобелорусском, церковнославянском, польском и латинском языках. Синтезируя лучшие достижения немецкой поэзии, на рубеже XVII–XVIII вв. к библейской топике и стилистике обращается необычайно талантливый и безвременно ушедший Иоганн Кристиан Гюнтер (1695–1723), от творчества которого тянутся нити к эпохе «Бури и натиска».

Библейская топика и стилистика доминируют в вершинных явлениях музыкального барокко, пролонгированных в XVIII век, — в операх и ораториях Георга Фридриха Генделя, в мессах и фугах Иоганна Себастьяна Баха. Опера, сама по себе являющаяся ярким плодом прежде всего барочного сознания и барочного искусства, барочного синтеза искусств, органично впитала в себя также античную топику (прежде всего у Клаудио Монтеверди и его итальянских последователей). Однако в целом художественное мышление барокко очень близко библейскому. Неслучайно, размышляя о специфике стиля первого барочного поэта во Франции — Теодора Агриппы д’Обинье, о его «Трагических поэмах», для которых определяющими являеются неукротимый пафос и стиль библейских пророков, И.Ю. Подгаецкая справедливо замечает: «Сам д’Обинье говорил, что он избрал новый, “горький” стиль для описания трагических событий своего времени. И трагизм библейских книг был близок д’Обинье гораздо более, чем эпическая уравновешенность поэм Гомера. Будучи гугенотом, д’Обинье воспринял прежде всего общую духовную атмосферу Библии. ...Стиль Библии — синтаксические параллелизмы, настойчивое повторение в различных вариациях одной и той же мысли, профетичность тона — постоянно присутствует в “Трагических поэмах”, а их стихи порой прямо воспроизводят ритмы Псалмов и тексты ветхозаветных пророков» [19, *283*].

Однако в том же XVII в. наряду с барокко развивается классицизм, также являющийся великим стилем и одним из генеральных направлений эпохи. Для классицизма, совершенно очевидно, определяющим эстетическим эталоном была

античная эстетика, особенно для классицизма в его французском варианте (а именно он был наиболее ярким проявлением европейского классицизма). Гармоничность, пропорциональность, четкость линий и форм, сдержанность и благородство, свойственные искусству эллинской классики (эпохе Перикла), получили особое продолжение и преломление в архитектуре, скульптуре, живописи, музыке, литературе (особенно в драматургии — в трагедии и комедии) классицизма. И даже если классицисты брали библейские сюжеты (например, полотна Никола Пуссена или трагедии Жана Расина «Эстер» и «Аталья», или «Гофолия»), они интерпретировали их в духе собственной эстетики, добиваясь тем самым особого синтеза библейского и античного. Особенно органичный пример последнего, но все же с явным преобладанием библейского (а значит, и барочного) начала мы видим в «Потерянном Рае» Джона Милтона.

XVIII век, часто именуемый эпохой Просвещения (хотя Просвещение как ведущая идеология не покрывает все культурное поле эпохи), в целом демонстрирует пример равной важности как античного, так и библейского наследия. Однако значимость их для различных художественных направлений различна. Так, для просветительского классицизма в различных его вариантах (в том числе для «веймарского классицизма» Иоганна Вольфганга Гёте и Фридриха Шиллера) важны античная эстетика и поэтика. В то же время для сентиментализма с его культом чувства, с его серьезным нравственным пафосом более важны библейская поэтика и стилистика, особенно для руссоистского варианта сентиментализма и для испытавшего его влияние немецкого штюрмерства. Рококо, являющееся одним из генеральных стилей эпохи, органично «снимает» антиномичное противостояние барокко и классицизма и развивает новую эстетику, опирающуюся на естественный гедонизм, на понимание жизни и искусства как игры и ориентированную на проблемы современности, на выявление амбигитивности человека и социума. В силу этого, несмотря на спор с защитниками античной эстетики в «споре древних и новых», рокайным авторам ближе установки «культуры зрения», но не столько греческой классики, сколько эллинистического маньеризма. Кроме того, в XVIII в. продолжает развиваться барокко, которое трансформируется в барокко просветительское и по-прежнему опирается на библейскую эстетику.

Особенно яркий пример синтеза и спора античного и библейского начал дает немецкая культура (и прежде всего литература) XVIII в. С одной стороны, именно в Германии возникают наиболее значимые и глубокие концепции античности (прежде всего эстетическая концепция Иоганна Иоахима Винкельмана, оказавшая определяющее влияние на формирование эстетики «веймарского классицизма» в зрелом творчестве Гёте и Шиллера). С другой — именно здесь все более осознается значимость Библии как неисчерпаемого источника вдохновения, эталона возвышенной красоты, основанной на нравственном чувстве. Это касается, например, жанра духовной оды в творчестве Кристиана Фюрхтеготта Геллерта (к его оде «Небеса благословляют славу Владыки...» напишет музыку Людвиг ван Бетховен), но в еще большей степени — творчества

Фридриха Готлиба Клопштока, великого реформатора немецкого поэтического языка. Он вносит существенный корректив в призыв И. И. Винкельмана ориентироваться на эллинское искусство. Прекрасно зная греческую поэзию, первым научившись правильно воспроизводить в системе силовых ударений ионийский гексаметр (гекзаметр) и эолийскую силлабо-метрическую строфику (логаэды), Клопшток считал, что греческий эталон нужно дополнить обращением к тому миру, который не был знаком эллинам, — Библии и ее поэзии, а также к древнегерманскому наследию (статьи «О языке поэзии», «Мысли о природе поэзии»). Создавая вольные вариации на основе античной мелической строфики (алкеевой, сапфической, асклепиадовой строф), Клопшток обращается к стилистике Псалтири, к древнееврейскому тоническому стиху, варьирующему строки разной длины, и на этой основе создает немецкий философский гимн в свободных ритмах. При этом верлибр (и в самом авангардном его варианте — антисинтаксическом) осмысливается как парадигма внутренней свободы художника, как наиболее адекватная форма «вчувствования» в собственную душу и одновременно осмысления универсума, как форма величественной рефлексии и безудержного ликования души, постигающей Бога, ощущающей Его приближение. В грандиозной лирической эпопее «Мессия» («Der Messias»), или «Мессиада», впервые написанной на живом европейском языке гекзаметром и являющейся, в сущности, переложением всей Библии, Ф. Г. Клопшток синтезирует античное и библейское, гомеровскую неспешность и величавость с бурным излиянием чувств. В этой «сентименталистской Библии», безусловно, преобладают библейская топика и стилистика. Опыты Ф. Г. Клопштока, а также эксперименты Иоганна Готфрида Гердера, впервые создавшего точные эквиритимические переводы отдельных библейских Псалмов, были значимы для всего штюрмерского поколения (особенно для философских гимнов молодого Гёте, для поэзии братьев Штольбергов), а затем для поэзии Фридриха Гёльдерлина.

Время Гёте (конец XVIII — начало XIX веков) стало временем нового открытия библейской эстетики, временем осознанного подхода к Библии не только как религиозному тексту, но и как эстетическому феномену, как проявлению духа и творчества определенного народа — еврейского. Это новое открытие состоялось прежде всего благодаря пристальному интересу к Библии и ее поэзии молодого Гёте, который с детства изучал великую Книгу в оригинале, а также благодаря универсальному гению старшего друга Гёте — И. Г. Гердера, опубликовавшего в 1782–1783 гг. работу «О духе древнееврейской поэзии» («Vom Geist der hebräischen Poesie»). Гердер и Гёте, а вслед за ними все штюрмерское поколение открывают Библию как синтез конкретного духовного и исторического опыта древнего народа и одновременно как великую модель универсума, как своего рода «второй мир» (Гёте), в котором человек постигает себя самого. При этом язык библейской поэзии осмысливается ими как «праязык» поэзии вообще, изначальный язык рода человеческого. Как отмечает Александр Викторович Михайлов, «Библия — настольная книга и Гёте, и его современников... <...> это самая первая и близкая из книг, какие приходилось и приходится читать, осмыслять,

непрестанно обдумывать. Кроме того, это самая универсальная книга, которая для Гёте и его современников хронологически предшествует всему тому распадению единого знания (или единой пра-поэзии) на поэзию и не-поэзию, на поэзию и философию, на поэзию и науку, какое наблюдается во всей культурной истории. А в то же время эпоха Гёте (начиная с Гамана и Гердера) впервые способна оценить все те поэтические начала, которые содержатся в Библии. В результате Библия для Гёте служит универсальной мерой для оценки всего того, что существует в культурной истории, и если все явления искусства, изобразительного и поэтического, Гёте в конечном счете сопоставляет с греческим искусством как их идеальной мерой, то Библия оказывается еще более общей, глубокой и предполагающейся само собою мерой всего совершающегося в жизни, истории, культуре» [18, *768*].

Гёте, видя за текстом Библии полнейшую историческую конкретность, вместе с тем сохраняет представление об универсальности Библии как Книги книг, как Книги, несущей в себе образ универсума. В «Поэзии и правде» Гёте говорит о том, что именно «Библия, превышавшая богатством содержания любую другую книгу, давала обильнейший материал для раздумий и множество поводов для суждений о делах человеческих...» [13, *232*]. Подобный взгляд несколько сближает позицию Гёте с позицией романтиков: и тот, и другие опираются на родившееся глубоко в недрах еврейской культуры уподобление мира книге, а книги — миру (для Гёте Библия — «словно второй мир»). А.В. Михайлов отмечает по этому поводу: «Для романтиков, с иного конца, мир в своем развитии, в своей истории словно проецируется в книгу, а потому наряду с исторически сложившейся Библией необходимо мыслить еще более абсолютную и универсальную *книгу* (курсив автора. – *Г.С.*)» [18, *770*]. В подкрепление исследователь приводит суждения Фридриха Шлегеля: «Библия — центральная литературная форма и, следовательно, идеал всякой книги» (письмо Новалису от 2 декабря 1798 г.); «В виде Библии явится новое вечное Евангелие, о котором пророчествовал Лессинг, — но не как отдельная книга в обычном смысле. <…> Или разве есть другое слово, чтобы отличить идею бесконечной книги от книги обыкновенной, кроме Библии, т.е. Книги вообще, абсолютной Книги? <…> в совершенной литературе все книги должны составлять только одну Книгу, и в такой вечно становящейся Книге будет содержаться Евангелие человечества и культуры» (фрагмент 95-й «Идей» Ф. Шлегеля, 1800; цит. по: [18, *770–771*]).

Однако Гёте сознательно дистанцировался от романтизма во многих отношениях. Он, как справедливо замечает А.В. Михайлов, «стремится раскрыть, прочитать Библию изнутри — как исключительный, притом вполне непосредственный документ человеческого творчества, совершавшегося в истории» [18, *771*]. Гёте видит в Библии шедевры поэзии, созданные конкретным народом — еврейским, причем величайшие образцы подлинной «наивной» поэзии, т.е. поэзии изначальной, основанной на естественном чувстве. В заметке к «Западно-восточному дивану» «Евреи» Гёте пишет: «Наивная поэзия — у всякой народности первая, она лежит в основании всего

последующего; чем свежее, чем естественнее та первая поэзия, тем счастливее протекает развитие в позднейшие эпохи. Говоря о восточной поэзии, нельзя не вспомнить о древнейшем собрании, о Библии. Значительная часть Ветхого Завета написана в возвышенном умственном строе, с энтузиазмом и принадлежит полю поэзии» [14, *140–141*]. В том же итоговом и чрезвычайно важном сборнике, утверждающем и неповторимость, и единство Востока и Запада, их диалог, их единые культурные истоки, Гёте размышляет о двух типах творчества, базирующихся на эллинском и библейском. Первый связан с текучестью и динамикой, улавливанием неуловимого духа, второй — с пластической формой, с изваянием. Второй тип справедливо ассоциируется у Гёте с греческой культурой, первый — с восточной, библейской. Так, в программном стихотворении «Песнь и изваянье» («Lied und Gebilde») поэт говорит: «Пусть из глины грек творит, / Движим озареньем, / И восторгами горит / Пред своим твореньем, — // Нам глядеть милей в Евфрат, / В водобег могучий, / И рукою поводить / В глубине текучей. // Если грудь огнем полна, / Будет песня спета; / Примет формы и волна / Под рукой поэта» [12, *15*]. Это гениальное указание поэта на текучесть самой библейской художественной формы, на ее внутреннюю и внешнюю динамику, которая наиболее отчетливо проявляется в Псалмах и Песни Песней. И если для Гёте периода «веймарского классицизма» определяющим было эллинское начало, то для Гёте периода «художественного универсализма» определяющим, несомненно, является начало библейское.

Особый синтез античного и библейского являет собой творчество гениального немецеого поэта Фридриха Гёльдерлина, намного опередившего свое время, исчерпавшего романтическую парадигму в то время, когда она еще только складывалась, и шагнувшего дальше, вощедшего на правах «своего» в круг поэтов XX века. Страстный адепт Эллады, «последний эфеб немецкого эллинства» (Стефан Цвейг), создавший принципиально новую концепцию античности, Гёльдерлин в финале отпущенного ему краткого периода сознательного творчества стремится к синтезу эллинского, библейского и собственно немецкого начал. В своих поздних грандиозных философских гимнах, хронотоп которых стремится объять собою все время и пространство человеческой культуры, поэт соединяет в неразделимое целое, в некий единый духовный ландшафт ландшафты возлюбленной Эллады и не менее возлюбленной Германии с библейскими ландшафтами, Аполлона и Диониса – с Христом. При этом доминирующей установкой творчества Гёльдерлина оказываются не античные пластичность и предметность, но библейская настроенность на передачу движения неуловимого Духа. Неслучайно в гимне «Патмос» («Patmos») поэт пишет: «Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott» [23, *176*] («Близок / И трудно постижим Бог»). Стоя в центре Европы, у истоков Дуная (гимн «Am Quell der Donau» – «У истоков Дуная»), поэт окидывает мысленным взором материки и континенты и вслушивается в голос Азии, вглядывается в таинственный Восток, откуда пришло Божественное животворящее Слово: «...so kam / Das Wort aus Osten zu uns, / Und an Parnassos Felsen und am Kithäron hör ich, / O Asia, das Echo von dir und es bricht sich // Am

Kapitol und jählings herab von den Alpen / Kommt eine Fremdlingin sie / Zu uns, die Erweckerin, / Die menschenbildende Stimme» [23, *141*] («...так пришло / Слово с Востока к нам, / И на вершинах Парнаса, и на Кифероне я слышу, / О Азия, эхо твое, и оно отдается // На Капитолии, и, стремительно с Альп ниспадая, / Приходит она, чужестранка, / К нам, Пробудительница, / человекообразующая [человека творящая] Речь»).

Опыты Гёльдерлина, особое преломление им принципов библейской поэтики окажутся значимыми на новом переломе веков — XIX–XX, в эпоху декаданса и раннего модернизма, модерна в целом — для символистов, неоромантиков, экспрессионистов: для Стефана Георге и поэтов его круга, для Георга Тракля, Готфрида Бенна, Эльзы Ласкер-Шюлер, Франца Верфеля, Иоганнеса Роберта Бехера и в особенности — для Райнера Марии Рильке. Последний, как и его великий предшественник и духовный учитель Гёльдерлин, которому он посвятил программный гимн «К Гёльдерлину» («An Hölderlin»), осуществил в своем творчестве наглядный синтез античной пластики форм и библейской динамики духа — с преобладанием первой в «Новых стихотворениях» («Neue Gedichte», 1905–1907) и «Сонетах к Орфею» («Sonette an Orpheus», 1922) и второй — в «Часослове» («Stundenbuch», 1903) и «Дуинских Элегиях» («Duineser Elegien», 1912–1922; в последних двух случаях прообразами для него послужили библейские лирические формы). В исполненном трагических потрясений XX веке библейская поэтика оказалась чрезвычайно важной для таких выдающихся немецких, австрийских и еврейско-немецких поэтов, как Эльза Ласкер-Шюлер, Нелли Закс, Пауль Целан, Роза Ауслендер, Эрих Арендт, Георг Маурер, Иоганнес Бобровский.

В целом для искусства и литературы эпох модерна и постмодерна одинаково важными оказываются и античная, и библейская традиции, но совершенно очевидно, что для музыки и лирической поэзии доминирующими являются библейская эстетика, топика и стилистика. Библейская эстетика, покоящаяся в первую очередь на категории возвышенного и позволяющая максимально приблизиться к выражению невыразимого, создать ощущение присутствия трансцендентного, в наибольшей степени заявляет о себе в так называемые переходные, переломные, «проклятые» времена — времена шатаний и потрясений, ломки старого и рождения в муках нового, во времена обострения социальных противоречий и катастрофичности сознания, пытающегося пробиться к Первосущности через хаос и суету.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* [Вступление] // Арфа царя Давида: У истоков древнейшей лирической традиции // Иностранная литература. — 1988. — № 6. — С. 189–191.
2. *Аверинцев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»: противостояние двух творческих принципов // Типология литератур Древнего мира. — М.: Наука, 1971. — С. 206–266.
3. *Аверинцев С.С.* Древнееврейская литература // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 273–302.

4. *Аверинцев С.С.* Истоки и развитие раннехристианской литературы // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 501–515.
5. *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. с нем. А. В. Михайлова. — М.: Прогресс, 1976. — 556 с.
6. *Бердяев Н.А.* Смысл истории. — М.: Мысль, 1990. —175 с.
7. *Бубер М.* Я и Ты. — М.: Высшая школа, 1993.— 175 с.
8. *Бычков В. В.* Эстетика Поздней Античности. — М.: Наука, 1981. — 328 с.
9. *Гаспаров М.Л.* Несколько параллелей // Литературная учеба. — 1991. — Кн. 5. — С. 112–118.
10. *Гешель А. Й.* Архитектура времени // Евреи и еврейство: Сб. историко-филос. эссе / Сост. Р. Нудельман. — Иерусалим: Библиотека-Алия, 1991. — С. 61–67.
11. *Гёльдерлин Ф.* Сочинения / Сост. и вступ. ст. А. Дейча; коммент. Г. Ратгауза. — М.: Худож. лит., 1969. — 543 с.
12. *Гёте И. В.* Западно-восточный диван / Пер. В. Левика; изд. подгот. И.С. Брагинский, А.В. Михайлов; отв. ред. И.С. Брагинский. — М.: Наука, 1988. — 895 с.
13. *Гёте И. В.* Из моей жизни. Поэзия и правда / Пер. Н. Ман // Собр. соч.: в 10 т. / Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта; коммент. Н. Вильмонта. — М.: Худож. лит., 1976. — Т. 3. — 718 с.
14. *Гёте И. В.* Статьи и примечания к лучшему уразумению «Западно-восточного дивана» / Пер. А. В. Михайлова // Западно-восточный диван / И. В. Гёте. — М.: Наука, 1988. — С. 137–345.
15. *Гюго В.* Предисловие к сборнику «Оды и баллады» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. проф. А.С. Дмитриева. — М.: МГУ, 1980. — С. 443–446.
16. *Даймонт М.* Евреи, Бог и история: пер. с англ. — Иерусалим: Библиотека-Алия, 1989. — 530 с.
17. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. — М.: Мысль, 1993. — 962 с.
18. *Михайлов А. В.* Примечания // Западно-восточный диван / И. В. Гёте. — М.: Наука, 1988. — С. 709–878.
19. *Подгаецкая И.Ю.* Агриппа д'Обинье и гугенотская поэзия XVI в. // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1985. — Т. 3. — С. 276–283.
20. *Рильке Р.* Новые стихотворения; Новых стихотворений вторая часть / Изд. подгот. К.П. Богатырев, Г.И. Ратгауз, Н.И. Балашов. — М.: Наука, 1977. — 543 с.
21. *Хайдеггер М.* Гёльдерлин и сущность поэзии; Интервью в журнале «Экспресс» // Логос. — 1991. — № 1. — С. 43–78.
22. *Boman T.* Das hebräische Denken im Vergleich mit dem Griechischen. — 3. Aufl. — Göttingen: Universität Duisburg-Essen, Institut für Evangelische Theologie, 1959. — 203 S.
23. *Hölderlin F.* Werke und Briefe / Hrsg. von F. Beissner, J. Schmidt: In 2 Bd. — Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1969. – Bd. 1. – 460 + [206] S.

24. *Rilke R.* Gedichte / Сост. и предисл. А.В. Карельского; коммент. Н.С. Литвинец. — М.: Прогресс, 1981. — 517 с.