

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ СМЫСЛОВ
В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ИСКУССТВЕ
НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА
ЖИЛЯ ДЕЛЁЗА, ПИТЕРА ГРИНВЕЯ И УМБЕРТО ЭКО**

DOI 10.34685/NI.2026.28.16.007

Конькова Елена Юрьевна,
преподаватель, Московский институт
театрального искусства (Москва)
Email: e.konkova@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается проблема взаимосвязи стилей искусства I–XX веков н.э. в контексте истории христианской религии. Автор раскрывает особенности эстетического восприятия постмодернистскими художниками и философами христианских ценностей. Объектом исследования выбраны аналитические эссе о философии искусства Жюль Делёза, художественные произведения Умберто Эко и кинопостановки Питера Гринвея. Художественные интерпретации христианского барокко, предложенные данными авторами в их произведениях, вскрывают коренные составляющие эстетики постмодерна как ключевого стиля искусства второй половины XX века.

Ключевые слова: христианство, Жиль Делёз, Умберто Эко, Питер Гринвей, барокко, постмодернизм.

Опыт преподавания истории мировой визуальной культуры студентам творческих специальностей – режиссёрам, журналистам, актёрам – показывает насущную потребность создания базовой модели сравнительного культурологического анализа эстетических систем разных эпох. Освещение в лекционных курсах основных концепций культуры от античности до наших дней предполагает чёткое и внятное объяснение студентам отличий древнегреческой, древнеримской, христианской, модернистской и постмодернистской эстетических моделей.

Наследием советской идеологии стало большое количество учебников и отдельных исследований, авторы которых рассматривали всю историю культуры с точки зрения марксистско-ленинской идеологии. Упругий атеистический позитивизм советских учёных в сочетании с современной религиозной мистикой и постмодернистским все-отрицанием зачастую вызывает у студентов растерянность и непонимание в плане обобщённого аналитического восприятия сегодняшней культурной действительности. В итоге возникает разрыв в осмыслении последовательности и взаимосвязанности этапов развития мировой эстетической истории.

Выходом из сложившейся ситуации эклектического подхода к преподаванию, на наш взгляд, мог бы стать углублённый сравнительный культурологический анализ этапов истории искусств. Важным является выбор вечных тем и историй, которые могут стать связующим звеном для всех эстетических периодов.

Для осмысления европейского и российского искусства, начиная с I века н.э. до сегодняшних дней, такой основой, безусловно, является библейский текст. Раскрытие Библии в творчестве художников и философов, начатое в первых веках христианства и продолжающееся в начале XXI века, создаёт напряжённое интеллектуальное поле эстетических смыслов. Библейская матрица транслируется сегодня в самых разных художественных интерпретациях: от сохранивших древнерусские живописные каноны православных икон до постмодернистских перформансов на тему «Тайной вечери», где в роли Бога выступает трансгендер, как это было, к примеру, на открытии Олимпийских игр во Франции.

Опыт преподавания показывает, что религиозное подсознание студентов влияет на их восприятие произведений искусства. На формирование эстетического вкуса, как известно, влияет много факторов. Одними из них являются религиозные убеждения родителей, которые они передают детям, а также их

реакция на политические события в мире. При многообразии в институтской среде наличия семей с разными религиозными взглядами существует потенциальная опасность возникновения мировоззренческих конфликтов между студентами мусульманами, иудеями и христианами.

Эстетика Библии, рассматриваемая на лекциях в различных художественных философских и, конечно же, богословских интерпретациях, поскольку до XVIII века иных толкований быть не могло, в определённом смысле, примиряет студентов авраамических религий друг с другом. На сегодняшний день, по нашему мнению, большая ответственность должна быть возложена на преподавателей эстетики и культурологии, так как благодаря их интерпретации философии культуры, возможно создать и удерживать хрупкий межрелигиозный мир.

Произведения постмодернистского искусства особенно фрустрируют (от лат. *frustratio* — «обман», «тщетное ожидание») студентов. Они зачастую не понимают, хороши они или плохи, красивы или безобразны. Преподаватель, на наш взгляд, должен сохранять у студентов право эстетического выбора, не навязывая личные пристрастия. Но при этом важно объяснить студенту концепцию творчества того или иного художника, философские и художественные составляющие его стиля, проследить путь создания художественного образа.

В качестве примера в данной статье предлагается рассмотреть книгу французского философа Жилья Делёза о творчестве его современника Фрэнсиса Бэкона, английского художника XX века. Интерес, в рамках данной статьи, представляет ракурс осмысления ими культурной значимости библейского искусства. [4] Жиль Делёз, будучи поклонником творчества эпатажного английского художника Бэкона, тем не менее вступил в полемику с ним относительно интерпретации Библии. Художник, позиционируя себя как атеиста, критиковал церковь и всё религиозное христианское искусство за навязываемый им миру Нарратив. Он выступал за тотальное отрицание любой «истории». Художник предлагал изображать на картинах только аффекты, эмоциональные вспышки неотрефлексированного подсознания. Их он рисовал и в них видел смысл и основу своего творчества [4].

Жиль Делёз не соглашался с Бэконом. Он признавал значимость христианского искусства. Однако философ видел поэтический смысл только в свободном творчестве христианских художников в тех лакунах, где развитию их вдохновения никто не мешает. То есть философа интересует, как развивается фантазия художников, когда они оказываются, по разным причинам, свободны от догматов и канонов церкви. Интересно проследить, как развивается мысль Делёза на примере раскрытия эстетических смыслов в живописи Эль Греко, Тинторетто, Джотто и разобрать основные концепты его интерпретации традиционных христианских понятий. Характерно, что сам философ часто начинает свои эссе с конкретных примеров, с разбора литературных произведений или живописи. Так что, в определённом смысле, мы следуем его традиции.

Итак, художник Фрэнсис Бэкон выступает за абсолютно безбожную игру в искусстве. Фигуративная живопись отрицается им как устаревший жанр. Его цель – вырвать фигуру из фигуративности, навязанной церковью. Любая церковь как политическая власть воспринимается Бэконом как инквизиция. Творчество для него – это тотальный бунт против любой идеологии, любого объяснения реальности, вообще любого логического, традиционного размышления [4]. Подобное ощущение отрицания истории, попытка построить мир «номер ноль» характерна для мыслителей середины XX века. Во многом это связано с воспоминаниями о Второй мировой войне, неприятием жестокости фашизма. Машине нацистской идеологии Делёз противопоставляет машину человеческих желаний, тело без органов, которые представляют новый образ свободы от всех традиционных морально-эстетических ценностей. Богом постмодернистов становится желание, атрибутом – хаотичное движение тел, органов, красок, линий, форм.

Жиль Делёз считал истоком современного мышления философию Спинозы. Барух Спиноза был философом-революционером своего времени. Живя в христианской Европе, он смело заявлял, что Бог – неделимая субстанция, что это и есть весь наш мир, что Бог не может быть наделён ни телом, ни душой, а только представлен нам в двух атрибутах – протяжённости и мышлении. Таким образом, в отличие от Лейбница, Спиноза не персонифицировал Бога, который, по мысли его современника, создал на земле лучший из миров. Бог Спинозы – вся природа.

Делёз не развивает в своих работах идеи «Бога Спинозы», а романтически интерпретирует мысли этого философа в своём ключе [3]. «Природа похожа на громадную абстрактную машину», – пишет Делёз в книге «Тысячи плато». Природа, по его мнению, это не проект в уме Бога, а имманентное себе бытие. Природа – это бесконечность в плане жизни, становление, не производящее ничего, кроме самого себя [5, с. 7].

Постмодернистский оптимизм Делёза выражен в его поэтической метафоре – юморе как пространстве, где все движения, желания, мыслеобразы равно возможны. Такие философско-эстетические настроения к началу XXI века утрачивают актуальность. Мир, как оказалось, по-прежнему тяготеет к традиции и порядку. Постмодернизм, раскачавший, по сути, все основные концепты многовекового человеческого бытования, начинает сегодня искать опору в традициях. Исходя из тезисных высказываний художника и философа, можно предположить, что Жиль Делёз и художник Фрэнсис Бэкон одинаково представляли направление развития современного им искусства. Но это не так.

Фрэнсис Бэкон заявлял, что фигуративное искусство в принципе не актуально в XX веке. По его мысли, реалистичное подражание природе стало прерогативой фотографии, а живопись должна быть только абстрактной. В любой фигуративной живописи ему виделась зависимость от тотального дискурса какой-либо идеологии. Религиозную живопись Фрэнсис Бэкон считал полностью иллюстративным, «несамостоятельным» творчеством художников [4, с. 22].

Жиль Делёз, как уже отмечалось выше, категорически не соглашался в этом вопросе с Бэконом. Во всех произведениях искусства, привлекавших внимание философа, он обязательно находил образные открытия, присущие только их создателям. Для Делёза не было разницы, к какому периоду относится написание той или иной картины, какую религию исповедовал художник. Философа-поэта всегда интересовало то живое пространство, которое художник творит и проживает сам, независимо от канонов и общепринятой идеологии его времени. Для примера, подтверждающего возможность свободного творчества христианского художника, Жиль Делёз выбирает картину Эль Греко «Похороны графа Оргаса» [4].

Эль Греко – художник и иконописец родом с острова Крит. В юности художник проходил обучение в Венеции. С 1577 года он поселился в Толедо, где жил до самой смерти в 1614 году. Художественный стиль Эль Греко уникален и узнаваем. Тела людей и святых на его картинах всегда вытянуты, поскольку художник изображал плоть, почти ставшую духом [1]. Переход от жизни к смерти особенно волновал художника, жившего в разгар инквизиции.

Картина «Похороны графа Оргаса» была заказана Эль Греко настоятелем монастыря Санто-Томе. Все подробности сюжета картины были подробно оговорены с заказчиком заранее. Целью художника было увековечить память об уважаемом и любимом жителями Толедо графе Оргасе, жившем за 200 лет до написания картины. Граф Оргас был мэром Толедо в трудные времена. Согласно документам, он, не скупясь, помогал жителям города, принимал живое участие в спасении города от холеры. По его инициативе был основан монастырь Св. Августина.

«Картина разделена по горизонтали на две части, нижнюю и верхнюю – земную и небесную. И в нижней части имеет место самая настоящая фигурация, или повествование, изображающее погребение графа, хотя все признаки деформации тел, особенно удлинения, налицо. Но вверху, там, где графа встречает Христос, происходит безумное освобождение, полное избавление: фигуры посмертия вытягиваются, удлиняются, истончаются без меры, без всякого стеснения. Вопреки первому впечатлению, никакая история больше не рассказывается, фигуры освобождены от их репрезентативной роли, они начинают прямо соотноситься с порядком небесных ощущений» – так Делёз описывает смысловую композицию картины [4, с. 28]. Философ подмечает, какие фантастические формы создает Эль Греко на границе земного и небесного мира: «Фигуры vzdыбливаются, изгибаются, искривляются, освобождённые от фигурации. Они больше ничего не изображают, ни о чём не повествуют, довольствуясь в этой области отсылкой к принятому церковному коду. И сами по себе не имеют более дела ни с чем, кроме небесных, адских или земных “ощущений”. Можно провести под кодом все что угодно, расписать религиозное ощущение всеми красками мира. Не следует говорить: “если Бога нет, всё позволено”. Это верно с точностью до наоборот. Если Бог есть, всё позволено. Именно с Богом всё позволено. И не только нравственно – в том смысле, что жестокости и подлости всегда находят для себя священное оправдание. Но эстетически, что куда

более важно: божественные фигуры одухотворены свободной творческой работой, безграничной фантазией» [4, с. 29].

В этом пассаже читается основной посыл Делёза, который проходит во всей его философии – неприятие христианства так же, как и любой другой религии как тоталитарной системы, использующей желания человека для подчинения и управления, и второй посыл – это поиски сингулярности, той точки, где система даёт сбой, где её язык вдруг становится бессилён и проявляется чистое интенсивное состояние, творческая сила художника. Негативное отношение к христианской религии, как системе тотального дискурса, формируется у Делёза ещё в юности. В статье, опубликованной им в журнале *Espace* в 1946 году, уже была сформулирована мысль о неприятии христианства как идеологии, управляющей человеческими желаниями.

Делёз выборочно цитирует фрагменты Нового Завета: «Не мир пришёл Я принести, но меч <...> и кто не берёт креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня. Сберегший душу свою потеряет её; а потерявший душу свою ради Меня сбережёт её (Мф. 10:34–39)». По мысли Делёза, эти слова отсылают к миру внешнего. Иисус – это Начальник, открывающий некий внешний возможный мир и предлагающий людям некую дружбу. Делёз сравнивает божественную власть с политической и делает вывод о том, что это разрушает индивидуальную свободу человека. Религиозные и политические догматы, по его мысли, в своей совокупной интерпретации не отражают состояния современного мира.

Взамен устоявшимся дискурсам Делёз предлагает свой концепт описания мира, под названием «ризомы». Главная цель Делёза избежать «сознания нового Бога», то есть сохранить подвижность дискурса интерпретации, избежать окончательной субъективности высказывания. Он сравнивает ризому с основой живого дерева мира, с клубнем растения. Ризома представляет множество подвижных смыслов, у неё нет ни субъекта, ни объекта, есть только сложно переплетённые связующие нити и узлы, способные расти лишь тогда, когда множество меняет свою природу. В ризоме нет точек или позиций, какие мы находим в структуре – дереве или корне. Есть только линии. Ризому невозможно разрушить. Она подобна муравейнику, который способен самовосстанавливаться. Любая ризома включает в себя линии сегментации, согласно которым она организована. Эти линии могут разрываться, образуя линии ускользания, которые также являются частью ризомы. Они без конца отсылают одни к другим [5].

Таким образом, Делёз представляет мир бесконечно подвижной субстанцией, где нет места никаким «вечным истинам». В этом смысле мыслитель следует философии Фридриха Ницше, творчеству которого был посвящён его отдельный труд. Идеи Ницше для Делёза являются базой для собственных интерпретаций философских основ. У Делёза был особый талант представлять все идеи предшественников в образе своей философии. Так, один из главных тезисов Ницше – волю к власти, Делёз превращает в непрерывное становление, где законы логики перестают работать, где жизнь превращается в бесконечную игру со смыслами. Нет больше Бога, субстанции Бога, догматов и истин, есть только знаки, всё время меняющие свои означающие и означаемые. Такая художественная свобода завораживала его ум. Любой вариант философствования становился непрерывной дифференциацией смысла. По стилю мысли Делёз близок к мыслителям барокко.

Не случайно, что чаще всего цитируемые им философы – Спиноза и Лейбниц, художники, к произведениям которых он обращается – Эль Греко, Тинторетто, Беллини. Но барокко – это глубоко религиозный стиль. По мысли Спинозы, мир – это субстанция Бога. Лейбниц представлял наш мир как лучшее Творение Бога. Все художники барокко – христиане. Жиль Делёз, в отличие от их современника Вольтера, не спорит ни с одним из его любимых барочных философов относительно функций Бога. Он просто заменяет понятие Бога живой подвижной саморазвивающейся материей. То есть движение христианского барокко Делёз лишает направления, святость подменяет свободой творчества.

Поскольку Делёз француз, то, вероятно, в большей степени его историческое подсознательное восприятие барокко связано с католической практикой. Франция, Испания, Италия – католические страны, где контрреформация периода барокко пропитана идеями Игнатия Лойолы, создателя иезуитского ордена. Известно, что название стилю XVII века было придумано позже, в XVIII веке. Слово «барокко» в переводе с португальского означает жемчужину необычной, нестандартной формы. Скептическое отношение исследователей этого стиля было связано с тем, что мыслителям XVIII века

претила его неустойчивость, волнение, тяготение к гротеску. Период Просвещения желал ясных форм, соединяющих в себе законы гармонии античности, христианские догматы и абсолютизм власти.

В барокко же всё было слишком подвижно и зыбко. Не случайно иезуитский монах Тэзауро писал о том, что талантливые люди его времени обладают «быстрым умом», прозорливостью и талантом образного мышления, умеют в иносказательной форме передавать свои мысли. Но быстрота ума, по его наблюдениям, была опасна, так как быстро выводила творцов из состояния равновесия [7, с. 67].

Жиль Делёз посвятил анализу философии и искусства барокко отдельную книгу. В качестве метафоры этого стиля Делёз предложил «вечную складку» [2]. На примере сравнения барокко и постмодерна можно проследить сходство и различие этих двух стилей с точки зрения христианской религиозности. Европейское барокко в основе своей содержит церковный конфликт Реформации и Контрреформации, сложившийся в лоне христианской религии.

Искусство Реформации основано на идеях Лютера и Кальвина, настаивавших на самостоятельности, независимости христианской молитвы от посредников – священников. Переворот в искусстве Нидерландов периода Реформации состоял в запрете на изображение в церквях святых, пропаганде аскетичных храмовых интерьеров без украшения их скульптурой, витражами и, поначалу, даже музыкой. Путь человека, по мнению протестантских идеологов, был полностью во власти Бога. Поэтому верующим предлагалось только молиться, соблюдать заповеди и радоваться божьему миру в виде окружающей их природы. Эта философия вызвала к жизни интерес к созданию натюрмортов. «Не остывшие» ещё от католического прошлого нидерландские художники наполняли верой в Бога и молитвенными символами каждый фрагмент своих картин.

Именно поэтому натюрморты XVI–XVII веков так волнуют зрителей. Это были, по сути, новые протестантские иконы. Каждый элемент натюрморта являл христианский символ. Хлеб, вино, виноград означали плоть и кровь Христа, лилия – символ Девы Марии, попугай – символ праведника, христианского проповедника. Букеты из роз и тюльпанов, богатые украшения интерьера, книги, музыкальные инструменты означали земные искушения, которые человек должен был преодолеть, чтобы заслужить Спасение в будущей вечной жизни. Символами спасённых христианских душ были бабочки, стрекозы, майские жуки. Любой голландский натюрморт того периода можно читать как икону христианской жизни, где везде закодирован единый сюжет – рождение человека, его искушения, страсти, покаяние в грехах, смерть, воскрешение. Такое напряжённое эстетическое поле было присуще только натюрмортам периода Реформации.

Делёз – философ постмодернизма, в котором нет истин, которые бы не были смешными, поэтому он зачастую с дадаистским упрямством просто «не замечал» исторических интерпретаций того, о чём писал. Жиль Делёз отчаянно рисовал из барочного голландского натюрморта суетливую «машину желаний»: «Если мы, в действительности, пожелаем подвергнуть испытанию определение барокко как “бесконечной складки”, то мы не сможем удовлетвориться шедеврами этого стиля и нам придется снизойти до “рецептов” или же способов изменения конкретных жанров: к примеру, объектами натюрморта теперь только и являются, что складки. Рецепт барочного натюрморта таков: драпировка, образованная складками воздуха или тяжёлых облаков; скатерть со складками изображённых на ней морей или рек; горящие огненными складками золотые или серебряные изделия; овощи, грибы или засахаренные фрукты, схваченные в ракурсе складок стихии земли. Картина наполняется складками до такой степени, что набивается своего рода шизофренической “чушью”, – и мы уже не можем развернуть этих складок, не превращая их в бесконечные и не извлекая из них какого-то духовного урока. Нам кажется, что это устремление покрыть складками всё полотно стало характерным и для современного искусства, творящего складки “all-over” (сплошные)» [2, с. 212].

Устаревший, по мысли Делёза, язык пауз и остановок – молитв и символов, сменяется глаголом-вихрем чистого становления. Таким образом философ перечёркивает историю христианского символизма в голландских натюрмортах, вопреки фактам и описаниям современников. В этом смысле ход размышлений Делёза напоминает искусственный интеллект, который минует лакуны недостающей информации, упрямо отстаивает любую заданную ему читателем идею. Барокко, в интерпретации Делёза, – это складчатый подвижный самодостаточный мир, создающий бесконечные новые складки-концепты. Этим миром правит не Бог, а живая природа.

В отношении произведений искусства Контрреформации, собственно развивающегося в католической традиции, Делёз ведёт себя более почтительно. Видимо сказывается его французское происхождение. Однако и при анализе католического барокко, исследователь отдаёт предпочтение только тем фрагментам живописи, где художники выходят за границы христианских канонов и догматов. Так, в картине Эль Греко «Похороны графа Оргаса» ему интереснее верхняя часть, где художник изображает невозможное, непрописанное ни в одном трактате по религиозному искусству того времени. Душа графа Оргаса, представшая перед Божьим Судом, изображена Эль Греко в виде туманного силуэта нетленного тела младенца. Создание абстракции равносильно для Делёза свободному жесту – складке барочного художника. В картинах Тинторетто Делёза привлекает изображение фантастических животных, которыми Господь населяет землю. В складках одежд Святой Терезы, скульптуры Бернини, он видит буйство природных стихий.

Джованни Лоренцо Бернини (1598–1680) – итальянский скульптор и архитектор Контрреформации. Его художественный стиль соединяет в себе все элементы барочной эстетики. В идеале Бернини во всех своих произведениях создавал сложный мистериальный театр, используя множество декорационных элементов, способствующих созданию чудесной атмосферы. Его эстетика полностью совпадала с замыслами иезуитов, основных идеологов западного барокко. Создателем ордена иезуитов был испанский граф Игнатий Лойола (1491–1556). Он был потомком знатного дворянского рода и в юности вёл жизнь светского человека. После ранения в битве испанцев с французами, пребывая в монастыре и изучая религиозную литературу, принял монашество. В 1540 году он сам основал новый монашеский орден.

Игнатию Лойоле принадлежат написанные им Духовные упражнения, где он представляет рекомендации верующим в постижении христианских идей. Особенностью этих упражнений является полное погружение в события жизни Христа. Человек, проходящий иезуитские практики, должен был подробно представить место действия в красках, звуках, запахах. Это мог быть дом, где родился Христос, или Голгофа, или Ад... Также верующий мог мысленно представить самого Христа, вопрошать его и слушать ответы [6]. Отчёт об увиденном и услышанном испытываемый должен был представить своему наставнику в вере. По сути, каждый христианин, вступающий через эти испытания в орден иезуитов, развивал таким образом пограничные способности своего творческого воображения.

По нашему мнению, именно иезуитские медитации повлияли не только на искусство барокко, но и сформировали вектор всего западноевропейского искусства будущих веков. Поскольку Лойола призывал не только выстраивать в искусстве экстатический театр вокруг молящегося, но и в каждом фрагменте природы и искусства видеть и демонстрировать Божественное чудо. Это давало такую свободу фантазии художникам барокко, что их творения до сих пор удивляют смелостью интерпретаций религиозных сюжетов.

Бернини был глубоко верующим человеком, ревностным католиком. Несмотря на то что он не принадлежал к монашескому ордену иезуитов, их идеи были ему близки. Яркий пример тому – его скульптурная группа «Экстаз святой Терезы». Она была создана художником по заказу кардинала Федерико Карнара в церкви Санта-Мария-делла-Виттория (Santa Maria della Vittoria). Сюжет взят из дневников любимой итальянцами монахини Св. Терезы Авильской. Бернини передал в скульптуре её экстатическое состояние-волнение, любовь, радость при виде явившегося к ней Ангела, а также воссоздал декорации её дома. Погружёнными в созерцание её мистического экстаза оказались и все члены семьи заказчика, чьими изображениями Бернини заполнил фрески.

По мысли Игнатия Лойолы, ничего не может быть прекраснее, чем сонм святых, несущихся в Вечность. [6, с. 98] Во всех архитектурных и живописных элементах церквей иезуитов архитекторы транслировали эту идею. Подвижны и устремлены ввысь колонны, напоминающие скульптурные растения, фигуры святых представлены с экстатическими выражениями лиц, мерцающий свет, падающий из витражных окон – всё создаёт иллюзию реальности происходящего.

Жиль Делёз осознаёт эстетическую мощь католического барокко, но питающая этот стиль религиозная вера им не берётся в расчёт. Философу интересно движение природных стихий, например, как художник наполняет складки одежд святых и королей ветром, огнём: «Освобождение складок, которые теперь не просто воспроизводят линии конечного тела, объясняется без труда: между одеждой и телом вступает нечто третье, какие-то срединные элементы. Это Стихии. И нет нужды вспоминать, что вода и

её реки, воздух и его облака, земля и её пещеры, свет и его пламя сами по себе являются бесконечными складками, – что показывает живопись Эль Греко» [2, с. 211]. Делёз использует идеи философии барокко для построения идеографической модели искусства. «Лучший из миров» Лейбница обретает в философии Делёза статус творческого события имманентности. Монады – «замкнутые неделимые частицы Божественной любви» – представляются Делёзу подвижными складками, самостоятельно преобразующими природный мир.

Художники, писатели, философы постмодерна часто обращались к барокко как к источнику вдохновения. Что же так интересовало создателей «безбожной игры» в этом глубоко религиозном стиле? Всех их привлекала таинственная театральность, метафоричность, подвижность, экзотичность, гротеск, присущие этому стилю. Умберто Эко, итальянский учёный и писатель, воспитанный в католической среде, в отличие от Делёза, не позиционировал себя как атеиста. Он проявлял научный интерес к христианской культуре и больше причислял себя к агностикам, не считающим себя в силе доказать или опровергнуть существование Бога. Свой интерес к барокко Умберто Эко выразил в книге «Остров накануне», где, минув богословскую проблематику с постмодернистским юмором, представил модель барочного стиля как «лингвистическую метафору». С азартом учёного лингвиста-философа, Умберто Эко создал роман как своеобразную символическую интерполяцию книги иезуитского монаха Эмануэля Тезауро «Подзорная труба Аристотеля». Художественный язык его прозы полностью соответствует канонам классического барокко.

Тезауро жил в Италии, где написал свою программную для барокко книгу-исследование языковых форм, актуальных для своего века. Главное внимание он уделял построению метафор и сложных аллегорических острот. Это произведение было программным источником литературных знаний для его современников. Тезауро не был первооткрывателем барочного языка. Он систематизировал и дополнил литературные практики своего времени.

Герой Умберто Эко – пьемонтский дворянин Роберто де ла Грив, попавший в кораблекрушение, выживает и остаётся жить на корабле, наполненном провиантом, в сотне километров от никому не известного острова. Доплыть до него Роберто был не в состоянии, так как не умеет плавать. Он находит способ не сойти с ума – пишет письма своей возлюбленной и творчески вспоминает – переписывает свою прошлую жизнь. Каждая его фраза – лингвистический реверанс стилю барокко. Аллегии, завитки мысли и слога, всевозможные сравнения и метафоры увлекают его на протяжении всего романа. Умберто Эко практически пишет роман языком старого барокко, испытывая на прочность его смыслы. В экзистенциальной ситуации главного героя, сочиняющего в замысловатых метафорах свой роман, они по сути сводят окончательно его с ума, увлекая безумными фантазиями, требующими воплощения, но в итоге не помогающими ему выжить и добраться до острова. Хотя финал истории в романе остаётся открытым. Таким образом художественная проза Умберто Эко отражает его эстетическую концепцию, где камертоном мысли становится пылливое вопрошание учёного о мироустройстве, которое он пытается помыслить в мировоззренческих координатах барокко.

Ярким представителем необарочного мышления является также английский режиссёр Питер Гринвей. Он, подобно Фрэнсису Бэкону, играет в откровенно безбожную игру в искусстве, поэтому в классическом барокко открыто ищет «подвох» и только детективную историю. Барочные декорации, подобно Делёзу, он «придумывает» заново, доводя их до гротеска. «Книги Просперо» – одна из кинопостановок, созданная им по мотивам барокко, где за основу взят текст трагикомедии Шекспира «Буря».

«Буря» – последняя пьеса Шекспира, написанная английским драматургом в 1611 году. Шекспир прощается в ней с театральным прошлым и навсегда покидает сцену, отправляется на покой в своё поместье. Во время творческого периода жизни Шекспира отношение англиканской церкви к театру было крайне негативным. Театры не разрешалось строить в самом Лондоне. Поэтому театр «Глобус» располагался за пределами города на южном берегу Темзы. Сказывалось влияние средневековой традиции, когда все театральные зрелища воспринимались как сатанинские. Шекспира от преследований спасало покровительство королевы Елизаветы, для которой драматург ставил Рождественские представления. Об отношении Шекспира к христианству судить можно только по текстам его пьес, так как напрямую он по поводу религии не высказывался.

Сюжет «Бури» строится на истории жизни и приключений миланского герцога Просперо. Родной брат герцога, желая заполучить трон, велит столкнуть в воду бочку с заключёнными в ней Просперо и его дочерью. Один из придворных даёт им плот, и благодаря этому они спасаются и попадают на необитаемый остров. Поскольку Просперо владеет магическими приёмами, он населяет остров духами, занимается там изучением различных наук – физики, астрономии, архитектуры и других. Благодаря колдовству он устраивает кораблекрушение своему обидчику, и вся команда герцога вместе с его сыном оказывается выброшенной на берег таинственного острова. Просперо призывает их к покаянию, кается сам и милосердно всех прощает.

Темы милосердия и покаяния – центральные в христианской религии. В первые века христианства именно милосердие, как непонятная жителям Римской империи новая добродетель, привлекло многих к принятию христианства. Как известно, в римском стоицизме жалость к слабым и бедным людям считалась пороком. Раскаяние связано в христианстве с посмертием. Раскаявшийся человек может предстать на Божьем суде с просветлённой душой. Раскрыть отношение к христианской религии Шекспира также возможно, рассмотрев аналогию сюжета «Бури» в утопической прозе Фрэнсиса Бэкона, его современника, написавшего в 1627 году, спустя шестнадцать лет, роман «Новая Атлантида».

Герои книги, англичане, попадают на своём корабле в бурю и оказываются выброшенными на таинственный остров Бенсалем, которого нет на их картах. На этом острове живут христиане, узнавшие религию из случайно найденных книг Библии. Уклад жизни на острове строго пуританский. Христианская мораль и семейные ценности охраняются правителями острова от чужеземных влияний. Уникальность уклада жизни острова в том, что там кроме религии уделяют внимание науке. На острове есть «Дом Соломона», где учёные заняты «познанием причин и скрытых сил вещей». По мысли жителей острова, новые открытия делают их жизнь более удобной и счастливой. По сути, мир волшебника Просперо – это прообраз Новой Атлантиды. Во-первых, Просперо мечтает выстроить справедливый мир, построенный на христианских законах, во-вторых, он увлечён наукой. Однако Шекспир более ортодоксален. Его герой в финале отрекается от своей учёности, связывая свои научные эксперименты с магией.

Питер Гринвей осуществляет в своей кинопостановке «Бури» постмодернистскую деконструкцию шекспировского текста. Поскольку ни одна из интерпретаций философов постмодернистов XX века не обходилась без осмысления идей Ницше, не обходит их стороной и английский режиссёр. В образе Просперо он представляет ницшеанского сверхчеловека. Просперо – учёный, владеющий не только островом, но и судьбами всех героев пьесы. По замыслу режиссёра, поступками Просперо руководит его воля к власти, а не всепрощение. Действительно, Просперо, согласно тексту пьесы, в итоге возвращает себе статус герцога Неаполя. Однако проникновенная игра актёра Джона Гилгуда, читающего монологи о милосердии, как будто против воли Гринвея, задаёт многослойность понимания текста кинопостановки. Шекспировский текст, пропитанный христианскими идеями, как мягкая сила, противодействует детективному напору ироничного режиссёра, располагая зрителя вспомнить первоначальный замысел автора произведения и придавая библейскую глубину образу.

Подводя итоги нашему анализу интерпретации религиозных смыслов в творчестве ключевых фигур в среде художников и философов постмодерна, можно сделать предварительные выводы. Во-первых, видно, что как бы ни велико было желание реформаторов отречься от христианской культуры, именно в ней они черпают своё вдохновение. Во-вторых, именно христианская традиция философии и культуры даёт им основу и материал для деконструкции как основного творческого метода постмодернизма в создании новых образов. В освоении смыслов христианской культуры постмодернизм в итоге демонстрирует себя как тупиковый стиль развития искусства, поскольку будущим поколениям художников «деконструировать» в нём становится уже нечего.

Перспектива развития современного искусства видится нам в обращении к традиции и собиранию смыслов. Библейские сюжеты, в контексте данного исследования, представляют на сегодняшний день наиболее значимый атрибут культурологии как науки.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] Волкова, П. Мост через бездну. – Москва : АСТ, 2015. – 304 с.
[2] Делёз, Ж. Складка. Лейбниц и барокко. – Москва : Логос, 1997. – 480 с.
[3] Делёз, Ж. Спиноза. Практическая философия. – Москва : Ин-т общегуманитарных исслед., 2017. – 216 с.
[4] Делёз, Ж. Френсис Бэкон: Логика ощущения. – Санкт-Петербург : Machina, 2011. – 176 с.
[5] Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Москва : Астрель, 2010. – 895 с.
[6] Лойола, И. Духовные упражнения. – Москва: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. – 28 с.
[7] Тезауро, Э. Подзорная труба Аристотеля. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. – 384 с.
[8] Шекспир, У. Буря. – Санкт-Петербург : Азбука, 2011. – 213 с.
[9] Эко, У. Остров накануне. – Москва : АСТ, 2024. – 608 с.

REPRESENTATION OF BIBLICAL MEANINGS IN POSTMODERN ART: THE EXAMPLES OF GILLES DELEUZE, PETER GREENAWAY, AND UMBERTO ECO

Konkova Elena Yurievna,
Senior lecturer,
Kosygin State University of Russia (Moscow)

Abstract. *The article regards the problem of interrelation of art styles from the 1st to the 20th centuries A.D. in the context of Christian religion's history. The author reveals peculiarities of aesthetic perception of Christian values by postmodern artists and philosophers. The object of the research is analytical essays on the philosophy of art by Gilles Deleuze, artistic works by Umberto Eco and film plays by Peter Greenway. The artistic interpretations of the Christian Baroque proposed by these authors in their works reveal the fundamental components of the aesthetics of postmodernism, as a key art style of the second half of the 20th century.*

Keywords: *Christianity, Gilles Deleuze, Umberto Eco, Greenway, Baroque, postmodernism.*

© Конькова Е.Ю., текст, 2026
Статья поступила в редакцию 12.04.2026.

Ссылка для цитирования:

Конькова, Е. Ю. Репрезентация библейских смыслов в постмодернистском искусстве на примере творчества Жюль Делёза, Питера Гринвея и Умберто Эко. – DOI 10.34685/NI.2026.28.16.007. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2026. – № 2(64). – С. 61-69. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/755.html&j_id=68.