

ТАТЬЯНА КАСАТКИНА ● ОЧЕВИДНОСТЬ СОКРОВЕННОГО: ОНТОЛОГИЯ ОБРАЗА

Просмотров: 4,278



Платоновское «припоминание» связано, прежде всего, с тем внезапным знанием, что приходит из-за границ наличного человеческого бытия, из-за границ пещеры, где люди способны видеть лишь тени на стене^[1]. Но это припоминание иного, согласно Платону, – единственное, что способно по-настоящему объяснить происходящее в наличном бытии. И само это припоминание может быть выстроено как восхождение, опирающееся на образы, – от тени на стене до истины под ярким солнцем. В сущности, именно взаимопереходящие образы создают ту лестницу, по которой рискнувший может выбраться за пределы пещеры.

Значит, прежде чем заговорить о глубине образа^[2], следовало бы определиться с его онтологией, с тем, как он приводится в бытие.

Ибо платоновское «припоминание» дает нам истинное знание лишь в силу того, что первоначальное вторжение внеположной миру истины оформило этот мир, явив то, что воистину есть, в том виде, в каком оно могло быть явлено в этом мире. Так, как являет себя ветер в надутым парусе. Так, как являет себя бегущая стремительно лапа – оставляя следы на песке. Так, как то, что динамично и вечно, являет себя в том, что статично и временно: движение гончарного круга, запечатленное в глиняном горшке.

Так то, что воистину есть, впервые стало «нескрытым»^[3]. И весь данный нам в образах мир имеет смысл лишь как запечатленная память о том, что воистину есть. Мы храним сувениры (франц. *souvenir* – помнить, вспоминать) – вещи, у которых есть власть напоминать нам о событиях, с которыми они связаны; вещи, которые как бы являются ключами, открывающими нам доступ к событию, отделенному от нас временем.

Данный нам в образах мир – сувенир истины...

Есть странный и даже несколько смешной миф, рассказывающий о необыкновенно красивом юноше, Нарциссе, отвергавшем любовь всех окрестных нимф и не находившем нигде достойного предмета своей любви. Это продолжалось до тех пор, пока, глядя в спокойную водную гладь, он не увидел своего собственного отражения. Он полюбил безмерно то, что предстало его глазам: прекрасную форму, отраженную водой, в точности отвечающую всем его тайным желаниям и неясным ему самому томлениям. И, устремясь к тому, что стало предметом его любви, – к себе самому, своему собственному отражению, он сгинул, утонул в воде, а на берегу, пестуемый неутешными нимфами (особенно нимфой Эхо, самой беззаветно влюбленной; и здесь кроется еще один поворот мифа – ведь Эхо – это не что иное, как то же отражение, только отражение звука...), вырос новый прекрасный цветок, известный нам под именем нарцисса.

Одно из эзотерических толкований мифа о Нарциссе говорит, что речь в нем идет о воплощении души – вольной, могучей, всезнающей, бессмертной, в тело – ограниченное во всех смыслах, смертное, тленное.

Так обретает душа единственное, что ей не дано, – мир чувственных форм, преходящих, но прекрасных.

Душа жаждет обрести свой образ, томится по нему, еще не зная его, и, завидев свое отражение в материальном мире, узрев возможность воплощения себя в веществе, увидев точное соответствие всем своим незримым свойствам в образе, – устремляется к нему неодолимо, входит в него, и – погребает себя в тленном веществе, заключает себя в клетку, в темницу тела (в оставленный ею отпечаток в материи) – вплоть до освобождения, которое несет смерть.

Так за забавной (хотя и трагичной) историей о влюбившемся в самого себя юноше встает откровение о путях человека в мироздании, о причине его рождения, о его всегда ощущаемой им самим двойственности, о том, что он есть не то, что он есть – не тело, которое мы, профаны, с наибольшей готовностью отождествляем с понятием «я»; что тело – лишь образ, но, одновременно, и могила светлого духа.

Можно сказать, что здесь идет речь о духе, вглядывающемся в глубины материи, духе свободном, великом, могучем, умном и сильном, но безмерно прельщающемся тем, что ему не дано – воплощением, и – как следствие – низвергающемся в недра материи.

Образ впервые появляется в материи, когда в нее глядится дух: дух, запечатлеваясь в материи, дает ей образ, материя этот образ воплощает.

Этот миф позволит нам разграничить образ и воплощение, определить сферы, в которых они существуют.

Области материального мира принадлежит плоть, наполнение образа, сам образ относится к миру иному, приходит из-за границ материального мира, из области духа.

Образ этот – одновременно самое внутреннее и самое внешнее всякой вещи, это и ее душа – и ее пределы, контуры, отделяющие ее от всех вещей мира, ее абрис в мироздании. Греческие слова *ἰδέα*, *εἶδος* в первую очередь означают – внешний вид, наружность. Идея вещи оказывается равна ее внешнему виду. Получается, что не глубоко внутри надо отыскивать существо предмета, но, если оно вообще нам доступно, то оно доступно лишь как об-наруженное.

Древние греки утверждали, что то, что полагает границы вещам, приходит из-за пределов мироздания. Аристотель свидетельствует: «И пифагорейцы говорили, что существует пустота и что входит из беспредельного дыхание и пустота в самое небо, которое как бы дышит. Эта входящая пустота разделяет естества, так как-де пустота есть некоторое разделение рядом лежащих (вещей) и (их) разграничение. И она (пустота) находится, прежде всего, в числах. Ибо пустота разграничивает природу их». То же находим и у Стобея: «...Небо (вселенная) едино, ...оно втягивает в себя из беспредельного время, дыхание и пустоту, которая постоянно разграничивает места, занимаемые отдельными вещами»^[4].

Иное, беспредельное входит в материю, называемую греческими философами меон, «не сущее», «не существующее», и полагает ей пределы.

Вещи существуют лишь в своих пределах и существуют лишь потому, что эти пределы им поставило беспредельное.

Материя не имеет ни образа, ни смысла, то и другое приходит извне, образ и смысл подаются духом и отнимаются вместе с духом, оставляя по себе рассыпающийся прах вещества.

Говоря о человеческих жертвоприношениях при строительстве зданий в Китае (а вряд ли надо напоминать, что «строительная жертва» была распространена во всем древнем мире), Мирча Элиаде объясняет их тем, что «души жертв как бы обеспечивали нерушимость конструкции: возводимое сооружение должно было служить, так сказать, “новым телом”, вместилищем души жертвы»^[5]. То есть, чтобы форма держалась, она необходимо должна быть одухотворена тем или иным способом.

Имманентен нашему миру лишь вихрь материи. Все существа стихийного, хаотического бытия изображаются как слипшиеся формы.

Примеров можно приводить много, особенно наглядно чудище, пожирающее сердце грешника, не прошедшего суд Осириса в Древнем Египте. Амнат (Амт) имела голову крокодила, переднюю часть – льва, заднюю – гиппопотама. Поглощенный ею исчезал из мира форм, он оставался без посмертной судьбы. Слипшиеся формы уводят в мир, полностью бесформенный.

Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий), рассуждая как ученый-естествоиспытатель, утверждает: присутствие формы указывает на работу духа. То есть – там, где есть форма, мы должны именно в этом ее присутствии узреть присутствие духа^[6]. Самое внешнее оказывается выражением того, что полагается самым внутренним – и более это «внутреннее» нигде не существует доступно для нас.

Но, основываясь на способе изготовления иконы, мы можем сказать, что и недоступно для нас существующее «внутреннее» есть не что иное, как та же форма, образ, «внешний вид».

О. Павел Флоренский в «Иконостасе» пишет: «<...> иконопись начинается именно такой же гравюрой: сперва иконописец рисует углем или карандашом перевод изображения, т.е. церковно переданные контуры, а затем нарисованное графится графьей, т.е. гравировается иглой, вставленной в конец маленькой палочки; да ведь самое слово *ὑπόγραφον* значит “режу”, “надрезаю”, “царапаю”, “граввирую”; а *ὑπόγραφον* – гравировальная игла. Эта графья – инструмент древний, очень древний, теряющийся в веках, вероятно, в том или другом виде, самое первое орудие изобразительного искусства. А знаменитый так рисунок – признается у иконописцев наиболее ответственной частью работы, особенно в отношении складок: ведь называть перевод – это значит передать множеству молящихся свидетельство Церкви об ином мире, и малейшее изменение не только линий, но и тончайшее – их характера придает этой отвлеченной схеме иной стиль, иную духовную структуру. Знаменщик чувствует себя ответственным за целостность иконописного предания, т.е. за правдивость онтологического свидетельства, и притом в самой его общей формуле. Рисунок озаменован, но это есть еще чистая отвлеченность, почти даже невидимая, произведение осязательного порядка. В дальнейшем эта схема должна получить наглядность – стать зрительной, и озаменованная доска попадает от знаменщика в руки различных мастеров...»^[7] Озаменованный рисунок всем дальнейшим ходом работы будет скрываться под все новыми и новыми наслоениями вещества, становясь глубоко внутренним, уходя вглубь, и одновременно, если работа идет так, как должно, он будет все более и более проявляться, с каждым новым наслоением вещества, воплощаться, являть в веществе замысел о вещи.

Для нас важно и то, что знаменщик отделяет вещь пустотой, процарапывая ее границы, так же, как входящая из беспредельного пустота пифагорейцев «разграничивает места, занимаемые отдельными вещами». Пустотой (рисунком) еще не создается вещь, пустотой рисуется ее контур, создается ее «место», которое она займет, воплотившись, и этот «контур», очевидно, начинает действовать как порождающая идея вещи, выстраивая в себе ее воплощение.

Кстати, необходимо напомнить, что пространство в понимании древних не было неким единым и безграничным общим местом вещей, как для нас сейчас. Пространство складывалось из «мест вещей», и никакого иного пространства, помимо этой совокупности «мест вещей», не существовало. (То, что мы сейчас называем планетой Земля, складывалось из частных пространств земель народов – и эти земли были изолированы друг от друга практически как универсумы, что, кстати, объясняет высокую степень толерантности язычества как к чужим богам, так и к чужим действиям на чужой земле.)

Место вещи мыслилось как своего рода плацента вещи, ее «родильное место» в мироздании^[8], и суть практически всех грехов, признаваемых древними, сводилась к нарушению границ, к выходу за пределы своего контура и вторжению в пределы чужого. Причем, еще раз подчеркну, что, посягая на чье-то место, человек не переделывает некое общее и единое пространство в свою пользу, но наносит рану ткани мироздания, прорывает плаценту вещи.

Об именно таком понимании вещей древними еще раз напоминает нам перевод крупнейшим немецким философом XX века Мартином Хайдеггером начала хора из «Антигоны» Софокла: «Много ужасного есть, но нет ничего человека ужасней (*das Unheimlichste*)». В русских переводах мы сталкиваемся со словами «нет ничего более сильного, дивного, могучего, чем человек». У Шервинского: «Много есть чудес на свете, человек их всех чудесней»^[9]. Греческое слово *δεινός*, которое так странно по-разному переводится, имеет значения: 1. страшный, ужасный, опасный; 2. необыкновенный, необыкновенно большой, способный, искусный, отличный, странный, удивительный. Однако вся вторая группа значений помечена как «в переносном значении». Глагол *δεινόν* – делать ужасным, преувеличивать – показывает нам, что понимали под ужасным греки и, соответственно, почему мы начали воспринимать это слово исключительно в переносном значении. Суть ужасного для грека – именно в нарушении вещью своего места, своих границ, в ее преувеличенности, к которой из всех вещей мира более всего склонен человек – потому и нет его ужаснее. Но для нас уже давно понятие «ограниченности» означает слабость и недостаточность, а выход за свои пределы воспринимается как «способность», «искусность» и т.д.

Из такого представления о структуре пространства исходит и первоначальное понимание греха как «преступления» (то есть – переступания) по преимуществу.

Таким образом, контур не «прорисовывался» в некоем общем пространстве, захватывая его часть, но впервые давал существование пространству, в котором должна возникнуть, вырасти, выстроиться вещь.

Итак, идея вещи – это ее рисунок. Сущность вещи – ее прорись. Форма – явленный смысл вещи. Кстати, «ознаменовывать» – буквально означает и «изображать» и «означать что собою», «заключать в себе значение, смысл», то есть и внутри русского слова образ приравнивается к значению и смыслу (как и внутри греческого *ἰδέα*).

Посмотрим на икону Благовещения «Устюжского»^[10]. Н.В. Покровский относит его к типу «благовещения с Младенцем, начертанным во чреве Богоматери»^[11]. Русский иконописный подлинник более точен: «а Сын в персех у Пречистыя вообрази и мало знати, аки в стекле»^[12]. Действительно, Младенец начертан не во чреве, но на груди Богородицы, в области сердца – главного органа ума, признаваемого традицией. В полукруге в центре, в самом верхе иконы изображен «Сидящий на херувимах» – это иной мир, вторгающийся в

наш, это источник образа, и в некоторых вариантах этого типа из небесного сегмента по направлению к голове Богоматери исходит луч, очевидно, и начерчивающий в Ней образ Младенца. В Благовещении «Устюжском» «синий луч, нисходящий на Богородицу Дух Божий, идет от него и касается Ее плеча»^[13].

Но это внутреннее событие внешне выражено иначе. Способ запечатления, передачи образа здесь – жест ангела, сложившего персты в иерейском благословении, которое считается изображающим имя Иисуса Христа в греческом начертании. Образ порождается именем – словом, которое, опираясь на первую и вторую главы книги Бытия, можно назвать генетическим кодом вещи, – а генетический код – это самое общее явление памяти во всем животном мире; таким образом, слово порождает вещь – в том числе, и в художественном тексте, за счет заключенной в нем памяти вещи. Но слово при этом и само есть свернутый образ – ведь наиболее ранние известные нам записи слов это пиктограммы, упрощенные (или схематические) изображения – прориси – вещи.

Кстати, луч на описываемой иконе можно увидеть и как идущий к уху Богоматери^[14] – изображенное жестом вестника Слово звучит в Ней, и звучанием Своим изображает в Ней Бога-Слово. Звук и образ зримо переходят друг в друга.

Однако в момент Благовещения Христос воображен, начертан, прорисован в сердце Богоматери, но еще вовсе не воплощен (что буквально и сказано в подлиннике: «вообразися и мало знати, аки в стекле»). Воплощение еще только предстоит, и оно будет долгим: медленно и постепенно прорись заполнится, заткется нитью из кудели, которую держит в левой руке Мария, правой поднимая, протягивая нить прямо к изображению Младенца; кудели, изображающей Ее материнскую плоть и кровь^[15].

Рисунок – «ребра» вошедшего в нашу реальность духа – заполнится плотью, здешним, Мария воплотит данный ей образ, буквально как золотошвея, зашивающая контур.

Икона Благовещения «Устюжского» относится к иконам Благовещения, изображающим Марию с рукодельем примерно так же, как «Троица» Андрея Рублева относится к многочисленным «Троицам ветхозаветным», изображающим гостеприимство Авраамово.

По преданию Ангел застал Марию за работой – она изготовляла завесу для Святой Святых в числе семи непорочных дев; Ей поручено было прясть «кистовую порфиру»^[16]. Покровский называет рукоделие в руках Марии «внешней обстановкой благовещения»^[17]. Но, как у Рублева блюда с угощением Авраамовым становятся одновременно угощением для блудного сына и жертвенной чашей Пасхи, так здесь постороннее, казалось бы, Благовещению обстоятельство осмысливается иконописцем как самое существо происходящего. Вместо того (или – вместе с тем), чтобы прясть завесу для места, где пребывает Бог, не имеющий никакого образа, Богоматерь выпрядает плоть, воплощающую посланный Ей от Бога образ. То, что было внешним и скрывающим, становится внутренним и являющим, как только образ входит в мироздание из-за его пределов. Материя, за пределами христианства скрывающая истину, являющая собой разрисованный занавес, покрывало майи, область неистинного, кажущегося, обманного (или требующего очень долгого и постепенного восхождения к истинному), воплощает отныне истинные образы.

Из сказанного выше, кстати, следует, кроме всего прочего, то, что болезни и смерть приходят к человеку не в результате процессов материальных – но в результате процессов духовных.

Это удивительно, но в человеке стареет и изнашивается именно форма (заполняющие ее ткани, клетки постоянно обновляются, в течении семи лет мы оказываемся состоящими из полностью нового вещества и этому процессу внутри него самого ничто не мешает в принципе быть бесконечным). Именно поэтому возможно духовное исцеление, более того, всякое механическое исцеление (вплоть до пломбы в зубе) – духовное, поскольку, пользуясь памятью образа, доступными средствами достраивает форму, заполняет контур. Умный рисунок поэтому становится для целителя средством духовного исцеления по преимуществу – как верное воспроизведение заданной духом формы, как восстановление, реставрация, обновление ее расплывающихся, растекающихся контуров. Целитель восстанавливает именно духовный контур человека и диагностирует болезнь, говоря о «пробоях в контуре». Собственно, именно о восстановлении целостности формы человека и говорит само слово «исцеление»^[18].

Но, с другой стороны, образ существует и непроявленным (так болит отрезанная нога), и здесь нам может помочь любимое сравнение Флоренского, говорящего о магнитных линиях, которые существуют даже тогда, когда нет железных опилок, прорисовывающих их явно для взгляда. И это опять подчеркивает значение прориси как иного в нас и в иконе: остальное доставляется нашей стороной бытия.

Можно не согласиться с этим описанием самого внешнего как самого внутреннего, указав на привычно констатируемое «несоответствие» тела и души у человека (убогое тело с прекрасной душой). Но, даже если и допустить, что такое несоответствие бывает, то нужно вспомнить о том, что человек – соработник Господень во всем, в том числе и в построении своего облика. Чем рассуждать о красавице с душой злодея, гораздо интереснее вспомнить о пожилых дамах «со следами былой красоты», рассматривая юношеские фотографии которых видишь вдруг, что красоты никакой и не было, что она появлялась постепенно в течение жизни, а вовсе не утрачивалась. Или, наоборот, о чудовищном облике, который постигает порой бывших красавиц в старости. Собственный образ прорабатывается человеком всей жизнью, и он в силах создать карикатуру на себя самого, в то время как должен создать икону себя самого – воплотить заданный ему Богом образ, осуществить замысел Господень о себе.

Секулярный мир, однако, настроен не на воплощение, а на построение, конструирование, изобретение собственного образа, то есть на забвение его принципиальной потусторонности.

Как только образ начинает восприниматься в качестве посюстороннего, он немедленно начинает претерпевать разрушения и искажения разного рода. Скука академической живописи XIX века объясняется тем, что эта живопись пытается удержать рисунок, форму но уже без всякой связи с входящим из-за границ мира иным^[19]. Она пытается создать твердые, надежные формы в пределах нашего мира, и это немедленно карается скукой, как всякая ложь.

Восторг импрессионизма был связан именно с утратой рисунка: формы теряют свою субстанциальность, они вылепливаются не духом из-за границ мира навечно, но светом солнца на мгновение, они начинают перетекать друг в друга, умножаться (за счет витрин, зеркал), художник начинает воспроизводить не форму, но движение ее, сам процесс движения, и это странно напоминает римских богов, которые были богами не вещей, но процессов (богиня прорастающего зерна, например). Импрессионизм словно возвращается к слипающимся формам древних изображений стихий и хаоса.

Восторг был связан с тем, что художники были правдивы – в посюстороннем образа и нельзя обрести. И когда они вновь захотели найти основания вещей, то они уже обращались не к тайне образа – тайне, которая, как всякая тайна, всегда явлена и от этого еще более таинственна, но к секрету, который должен быть сокрыт, спрятан внутри вещи. Не постигая тайны образа, отныне искали секрет скелета. Авангардизм двинулся внутрь вещей, разламывая их в попытке найти «настоящее», «основу»^[20]. Он отыскал только стихии, их силовые

линии, которые и изобразил (супрематизм, например). Конструктивизм был подобен ребенку, разломавшему игрушки и пытающемуся вновь построить что-то из доставшихся ему обломков. Но все они не лгали – как только мы остаемся по сию сторону бытия, образ не может не исчезнуть, не может не уничтожиться.

Еще одно искажение образа слишком актуально для нашего времени. Мы живем в окружении образов рекламных. Французский философ искусства Филипп Серс называет их иначе^[21]: он говорит о противопоставлении иерографическому образу – образа порнографического. Порно – от *τέρνη* – продавать. Иерографический образ – это образ онтологический, утверждаемый из-за границ мира, строящийся на связи этого и иного, где иной – Творец и Создатель, являющий в образе существо вещи. Порнографический образ тоже строится на связи – но на связи в плоскости автономного мира, на связи между одним и другим, и в нем выявляется, соответственно, лишь то, что может связать его с этим другим, не заинтересованным в вещи самой по себе, но лишь в вещи в отношении к себе.

Иерографический образ – то, что вещь есть. Порнографический образ, ничего не говоря о том, что вещь есть, показывает то, что есть у вещи. То, что есть у вещи с точки зрения потенциального потребителя. Порнографический образ вычленяет атрибуты вещи, предназначенные для потребления, прикрывая, призывая забыть то, что для потребления не предназначено (этим прикрытием не потребляемого порнография отличается, например, от обнаженной натуры). Порнографический образ – это, в конце концов, единственный образ, возможный в плоскости автономного мироздания, потому что единственный смысл, существующий в этой плоскости – это потребительский смысл.

Истинный смысл приходит к нам из-за границ бытия и задается нам в виде прориси, которую мы должны заполнить так, чтобы скрытая под краской, под плотью, под нитями, она совершенно явила себя в созданном образе, сделав вещь или тело воплощенным смыслом.

Кстати, сама возможность искусства сакрального основывается на принципиальной равноценности «наполнителя», материи, в которой воплощается образ. Для входящего или выходящего за пределы этого мира важен сам образ, но будет ли это мумия или статуя – не существенно для возвращающейся души египтянина, именно образ ответственен ей, соразмерен, его она опознает как свое, из чего бы он не был создан. Известно, что «люди, не имевшие возможности принести домашних животных в жертву, приносили их изображения из теста или из воска»^[22].

Возможно, где-то недалеко лежит и тайна евхаристического пресуществления...

[1] См.: Платон. Государство. Кн. 7 // Платон. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 295 и далее.

[2] См. об этом мою статью в «Гостиной» «Глубина художественного образа как откровение о природе человека» – <https://gostinaya.net/?p=8184>

[3] ἀληθής – истинный, справедливый; ἀ γήνιμ. и λήθω (поэт. то же, что λανθάνω – быть скрытым, оставаться втайне), собственно – нескрытый.

[4] Цит. по: Лосев Алексей Федорович. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 92.

[5] Элиаде Мирча. История веры и религиозных идей. Т. 2. От Гаутамы Будды до триумфа христианства. М., 2002. С. 12.

[6] «<...> дух творит формы. Не только глаза – зеркало души, но все формы тела и его движения соответствуют душе, духу его, как в образе человека лукавого у Соломона (Притч. 6, 12-14). Во всей внешности человека ярко отражается духовная сущность его. Дух грубый и жестокий уже в процессе эмбриогенеза направляет развитие соматических элементов и создает отражающие его грубые и отталкивающие формы. Дух чистый и кроткий творит себе полное красоты и нежности жилище. Вспомните Мадонн Рафаэля, Джоконду Леонардо да Винчи. Подобно гению Леонардо да Винчи, действует в эмбриональном развитии духовная энергия, присущая хромосомам половых клеток, и создает живые образы красоты и безобразия, нежности, чистоты, любви и грубости, отталкивающей животности и злобы. Эти врожденные внешние формы становятся все более ярко выраженными в постэмбриональной жизни по мере развития духа в том или ином направлении. <...>

Духом грандиозной силы и мощи проникнуты окутанные мрачными тучами массивы гор и скал, гонимые ураганом громады волн океана, штурмующие прибрежные скалы. Дух вечности и беспредельности изливается в души наши от мириад звезд ночного неба. Такую радость и покой навевают нежные краски зари и озаренные лунным светом поля и озера. Высшую ценность нравственной красоты и мерзость безобразия являет природа в кротких и чистых глазах добрых людей, в отталкивающем виде злодеев и бесчестных.

И если так очевидно, что в этих формах нравственной красоты и безобразия мы реально воспринимаем излучения духа красоты и духа злобы, волнующие сердца наши, то не вправе ли мы сказать, что в основе тех глубоких духовных восприятий, которые получаем мы от красоты и безобразия форм неорганической природы, лежат подобные же воздействия на нас духовной энергии, присущей всей природе?

Неважно, что материя аморфная (бесформенная) совсем не производит на нас такого впечатления духовного порядка, важно то, что дух связан с формой.

Мы говорим, что Дух направляет развитие тел человеческих в соответствующих себе формах. Теперь скажем, что не без творческого воздействия духа создаются и формы неорганической природы, все формы мироздания». Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий). Дух, Душа и тело. М., 1997. С. 62-64.

[7] Флоренский П.А. Иконостас. М., 1995. С. 126-127.

[8] См. об этом, например: Михайлов А.В. Судьба вещей и натюрморт // А.В. Михайлов. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. М., 2000.

Михайлов пишет о том, что пространство, вещь и слово оказываются тесно и наглядно связанными в своих исторических судьбах, взаимозависимыми. Перелом их привычных соотношений, радикальное изменение ситуации приходится на рубеж XVIII-XIX веков. До этого исторического момента вещи существуют, прежде всего, в вертикали собственного восходящего смысла, связаны со «своим местом», хорой у Платона, топосом у Аристотеля. Это место есть приватное пространство вещи. Соответственно, пространство жизни, как и пространство натюрморта, складывается из этих приватных пространств, не вещи помещаются в пространство, но само пространство впервые начинает существовать, составляясь из «мест» вещей. При этом вещь полноточна, как слово, и связана со словом как со своим явленным смыслом, и сама является словом в книге мироздания и в языке культуры. Михайлов описывает эту ситуацию, говоря, что нам даны слова, но не дан синтаксис; связи слов (и вещей) – то, что требует усилия от человека и художника. Человек и художник здесь заняты установлением связей, сопряжением смыслов.

После рубежа XVIII-XIX веков ситуация радикально изменяется. Теперь данным и очевидным становится синтаксис, связи слов и вещей в обнаружившемся вдруг едином пространстве. Вещи могут теперь сочетаться естественно, ибо прежде вещей задано общее место их нахождения. Горизонтальные связи становятся преобладающими. Смысловая вертикаль постепенно утрачивается, смысл начинает

существовать «между» вещами, в их взаимосвязях. Но проблемой становится сама вещь.

Михайлов пишет: «Чувство, настроение, общая психологическая атмосфера картины – свойства, которые выносит на себе – в явь, в зримость – ее органическая цельность; зато отдельные вещи легко утрачивают в этой органической зримости свой смысл. Сначала – такой, который начинает выглядеть как нечто специальное, слишком особое, какой-то смысл ученый, аллегорический, эмблематический, потом общий – свою осмысленность; лишённые бытийного места, оторванные от корней своей вертикали, вещи начинают погрязать в вещественности как своей стихии. В реализме XIX века, когда он вызревает, получается так, что вещь – это все и что вещь – это ничто, потому что, с одной стороны, вещь прекрасно и до конца осознана в своей вещественности и предметности – нет ведь ничего или почти ничего в самой вещи, что выводило бы за ее пределы тенью какого бы то ни было духовного значения, вещь осознана как вещь и осознана в своей органичности, но, с другой стороны, органичность целого тяготеет над ней, перерастая через границы вещи, сливая все воедино» (Михайлов А.В. Судьба вещей и натюрморт. С. 51-52).

Последовательный реализм XIX века, согласно Михайлову, чрезвычайно важен, но и чрезвычайно краткосрочен, так как несет зерна своей гибели в себе самом – в этом самом ничтожестве вещи, кроме которой ведь тоже ничего нет. Итог такого реализма – депозитизация художественного мира. Я бы добавила – депозитизация и самой жизни, ибо вещь перестает быть словом в поэме Творца, перестает быть проводником порождающего ее смысла.

В зависимости от того, куда сдвигается вещь – к своему существу или к своему веществу, к своей «словесности» или к своей «вещности», она в натюрморте сжимается или разбухает, разваливается вольготно, не выстроенная более своим местом, но захватившая, сколько возможно, общего пространства. При этом совершенно очевидно, что изменения вещей в натюрморте соответствуют и изменениям структуры личности в ту или иную эпоху. Соответствуют они и изменениям в структуре образа в литературном произведении.

[9] См. об этом: Горичева Татьяна. Орлов Даниэль. Секацкий Александр. От Эдипа к Нарциссу. СПб., 2001. С. 132. Тему перевода Хайдеггера затрагивает Даниэль Орлов, далее пытаюсь связать эту «ужасность» с «бездомностью», слышной в хайдеггеровском переводе. Представляется, что значения греческого слова объясняют то, что делает Хайдеггер, прямее и непосредственнее.

[10] Москва, Третьяковская галерея.

[11] Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. М., 2001. С. 118.

[12] Там же.

[13] Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. С. 60.

[14] Аналогичные изображения были распространены и в католической традиции, см., например, скульптурную группу «Благовещение» в тимпане северного портала (XV век) церкви Мариенкапелле в г. Вюрцбурге (Бавария), где словно мощный жгут из рук Господа спускается и входит в ухо Богородицы (за указание на эту скульптурную группу благодарю Л.И. Сазонову). На очень широкое распространение этого мотива указывает мольеровская шутка о знании невинной девушки о том, что «детей родят из уха».

[15] «И через эту указующую кисть перекинута алая нить пряжи; кудель Мария держит в левой руке – как таинственное “прядение” из материнской крови плоти младенца перетолковывалось то прядение ею пурпура о котором говорит предание». Барская Н.А. Указ. соч. С. 60.

[16] Покровский Н.В. Указ соч. С. 117.

[17] Там же. С. 116.

[18] По свидетельству Диогена Лаэртского Пифагор утверждал, что «здоровье есть сохранение образа, болезнь – его разрушение». Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Пер. М.Л. Гаспарова. М.: «Танаис», 1995. С. 346.

[19] Достоевский об этом говорил так: «Я ужасно люблю реализм в искусстве, но у иных современных реалистов наших нет нравственного центра в их картинах, как выразился на днях один могучий поэт и тонкий художник, говоря со мной о картине Семирадского» (25, 90-91; имеются в виду «Факелы Нерона» («Светочи Христианства»)).

[20] «Казимир Малевич <...> оперировал “неприродными” – геометрическими элементами, которые были в его представлении не знаками иного бытия, а первородными и основополагающими категориями бытия этого». Сарабянов Дм. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // Вопросы искусствознания. 1993, № 1. С. 12.

[21] Возврат к сакральному или пре-ображение авангардом (Интервью с Филиппом Серсом, преподавателем философии искусства в академии Изящных искусств в Париже, писателем, автором статей и книг, посвященных авангардному искусству и русской иконе) // Беседа. Религиозно-философский журнал. № 11. Петербург-Париж, 1993. С. 206.

[22] Священник Павел Флоренский. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антропологии). М., 2004. С. 89.



[Просмотр для печати](#)

Like 0

Post



Об Авторе: Татьяна Касаткина

Татьяна Александровна Касаткина — русский философ, литературовед, культуролог, религиовед, писатель. Специалист в области теории культуры, теории литературы, философии, религиоведения, творчества Ф. М. Достоевского, русской литературы XIX—XXI вв. Доктор филологических наук (2000). Председатель Комиссии по изучению творческого наследия Ф. М. Достоевского Научного совета «История мировой культуры» РАН, зав. отделом теории литературы ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. Член Международного общества Ф. М. Достоевского (International Dostoevsky Society)[1]. Член правления Российского общества Ф. М. Достоевского. Член редакционного совета альманаха «Достоевский и мировая культура», член редколлегии ежегодника «Достоевский и современность», член редколлегии Международного общества Достоевского «Dostoevsky Monograph». Автор 5 монографий, повести «Копия»[2], учебного пособия по курсу «Религия, культура, искусство» (выпуск первый)[3],

более 200 научных статей, редактор многих сборников работ отечественных и зарубежных ученых.

[Web](#) | Публикации в Гостиней (5)

 Опубликовано в выпуске: **Жизнь и тайна**

Оставьте комментарий

Ваше Имя (необходимо)

E-Mail (будет скрыто) (необходимо)

Web site

Отправить

© 1995-2025 • Журнал «Гостиная»

 Главная Авторы Архив Новости Библиотека Конкурсы Контакты Редакция Рубрики

