

# ФИЛОСОФИЯ СТЕНЫ

Борис Домбровский<sup>1</sup>

## Abstract

In a culture, which is understood as a complex of prohibitions, the phenomenon of wall as incarnate prohibition is examined. The role of wall is probed in a historical aspect, and the fragment of wall as substrate in fine art. Certain locus of walls as the crossing of rays of direct and reverse prospects, jointly adopted a positive prospect. On the example of graffiti, the concept of negative prospect is introduced. It is noted that integral appearance in a negative prospect disintegrates to pieces. The destruction of image is explained by the influence of wall as an incarnate metaphysical prohibition. The interpreting of the phenomenon of wall is the object of study of apophatic philosophy.

**Keywords:** wall, prospect, prohibition, apophatic philosophy.

*Motto:* И да созиждутся стены  
Иерусалимския.  
Пс. 50.21

## 1. Феномен стены

### 1.1. С двух сторон одной стены

В настоящей статье речь пойдёт о таком всем знакомом феномене, как стена. Стена – это не только стена комнаты, в которой пишутся эти строки, это также стена моего дома, а равно и остатки крепостной стены моего города. Вместе с тем это и стены, всё ещё возвышающиеся на земле (например, Великая китайская стена, многие кремлёвские стены, стены храмов), и стены, лишь упоминаемые в истории человечества (как стены Иерихона или стена, на которой пророк Даниил прочитал: «Сосчитал, измерил, взвесил», и т. д., и т. п.). При рассмотрении интересующего нас феномена стены будут использоваться синонимичные выражения, но исключительно в прямом значении, то есть метафоры, например «стена леса» или «стена дождя», загодя исключаются. Обобщая приведённые примеры, дадим определение стены в первом приближении: *стена* – это такое сооружение в трёхмерном пространстве, у которого значимыми являются две координаты – высота и длина, тогда как толщина зависит от высоты и чаще всего определяется соображениями ситуационного

<sup>1</sup> Борис Домбровский – кандидат философских наук, доцент (г. Львов, Украина).

характера. Из этого определения может быть сделан теоретический вывод: стена есть ограничение пространства, или – попросту – граница. Слово «попросту» позволяет перейти из области эстетического (в изначальном значении этого эпитета, как его употреблял И. Кант) восприятия стены в область этическую, если трактовать границу, или стену, как запрет. Переход из одной области в другую приводит к расширению изначального рассматриваемого понятия стены. Оказывается, стеной не только можно, но и следует считать одежду: её ношение не столько желание, сколько санкция, нарушение которой эквивалентно нарушению запрета, относимого к морали. Мораль будет уже глубже этических правил, и ни при каких условиях связанный с нею запрет не может быть нарушен. Таким образом, феномен стены, по крайней мере в некоторых своих проявлениях, восходит к абсолютному запрету, который можно трактовать как запрет, происходящий не от людей.

Теперь остановимся на одном общем свойстве стены – разделении. Стена разделяет пространство на внутреннее и внешнее, изнанку и наружность, интерьер и экстерьер. Казалось бы, приведённые характеристики разделения незыблемы, несмотря на то что в определённых обстоятельствах или временных рамках диктуемые стеной как запретом санкции могут быть ослаблены или даже ликвидированы: стены комнаты могут быть раздвижными, наружные стены дома, при его достройке, могут быть превращены во внутренние, а крепостные стены города стать не более чем границей пешеходной зоны. В этих метаморфозах место размещения стены могло изменяться, но не менялась функция разделения стеной пространства на внутреннее и внешнее. И эта оппозиция внутреннего и внешнего сохранялась столь долго, сколько существовала стена как феномен человеческой культуры, которую и можно – в соответствии с основной функцией стены – определить как совокупность запретов.

Но вот в окультуренном пространстве в последнее время начали происходить знаменательные процессы – инвертирование внешнего и внутреннего, экстерьера и интерьера, изнанки и наружности. Примеры начнём искать в том, что буквально ближе человеку, – в одежде. Сегодня на майках, футболках, джемперах и свитерах фабричные этикетки намеренно пришивают снаружи, и даже швы, которые всегда составляли изнанку швейного изделия, выворачивают наружу.<sup>2</sup> К сказанному о вынесении элементов изнанки одежды вовне следует добавить демонстративный разрыв её частей (читай – частей стены) в тех местах, которые обеспечивают целостное восприятие фигуры. Интерьеры некоторых общественных помещений намеренно стилизуются под экстерьер, например кладка очищается от штукатурки или наклеиваются обои с рисунком кирпичной кладки. Зато внешняя сторона многих построенных во второй половине XX века зданий вначале маскирует

<sup>2</sup> На Руси ещё недавно существовала примета: одетая по ошибке «шиворот-навыворот» одежда означала, что её обладатель «будет бит».

стену стеклянными фасадами, а затем, как во Дворце имени Жоржа Помпиду, выворачивает изнанку здания наружу. И это уже не конструктивизм, которым можно оправдать совершенно свободную поверхность стены жилого дома, поросшую со временем диким виноградом, а преднамеренный эстетизм, явочным порядком отвергающий «прекрасное» как ценность. Но удаётся ли при этом заметить «прекрасное» – «отвратительным»? Как кажется, нет, потому что оценки – это иерархия ценностей, которая не может быть инвертирована, а значит, и внутреннее не может стать внешним, что означает неизбежность стены как манифестации запрета: запрет как квинтэссенция закона никогда не может стать разрешением.<sup>3</sup>

Основание сделанного вывода об абсолютном характере запрета само требует уточнения, ведь эстетические оценки, как известно, относительны. Предположим, что внутреннее и внешнее, например, в городе, здании, несмотря на сохранившиеся стены, с точки зрения эстетических оценок одинаково. Это смешение внутреннего и внешнего можно, по всей видимости, охарактеризовать как «мерзость запустения». А где нет человека – там нет и стены как запрета, хотя физически она присутствует. Что же касается Дворца Помпиду, то его нутро постоянно обновляется происходящими в нём событиями, что и обеспечивает его функционирование в качестве выставочного центра и подчёркивает значимость внутренности здания, а не его внешнего вида.

Теперь предположим, что удалось вывернуть интерьер наружу, функционально сохранив внешнюю сторону стены. Это значит, что стена как запрет удвоила свою силу, актуализируя одновременно как внутреннее пространство, так и внешнее. Чувство удвоения запретной силы стены возникает, например, при приближении к тюремной стене. Будучи свободными и чувствуя себя «как дома», т. е. в интерьере пространства нашей свободы, мы одновременно воспринимаем экстерьер стены как запрет на пространство, куда нам вовсе не хочется попадать. Но если мы оказались внутри тюремной камеры не по своей воле, то интерьер стен оказывается – вследствие ограниченного жизненного пространства камеры – одновременно и экстерьером. Таким образом, двойная сила запрета тюремных стен есть запрет на пространство, что уже было замечено выше, когда речь шла об ограничении пространства по одной из координат.

Подытоживая сказанное, отметим, что инверсия разделённого стеной пространства ни в каком смысле не приводит к увеличению

<sup>3</sup> Появление эстетических оценок можно считать результатом несовершенного творчества, ибо тварь всегда ниже Творца. Когда Соломон строил Иерусалимский храм в соответствии с указаниями Творца, то, хотя оценки и были неуместны, храм вызывал восхищение. Украшение же Соломоном своей одежды (=стены) не выдерживает сравнения с полевой лилией, возвращенной Творцом, почему Спасителем и было замечено (хотя и по иному поводу), «что Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них» (Мф. 6, 29).

пространства, а, наоборот – к его ограничению в соответствии с основной функцией стены – запретом.

### 1.2. Стена как объект апофатической философии

Ограничение пространства, или запрет на пространство, можно трактовать онтологически и как запрет на существование в пространстве. А это уже не культурологическое понимание феномена стены, а сугубо философское. Почему же феномен стены до сих пор не получил надлежащего философского осмысления? Причина отмеченного положения дел кроется в самой философии. Пути развития теоретического знания, каковым является философия, и пути эволюции стены в корне отличаются друг от друга, хотя и философия в своём развитии преодолела не одну «стену». Первой «стеной» в философии оказалась граница понятия, очерчивающая его объём, причём иногда пустой. Объём всегда сохранял понятие существования, обеспечивая наличие в философии одной из её главных частей – онтологии, или метафизики. Причём существовал собственно элемент объёма как вместилища или пространства теоретического сущего, очерчиваемого определением.

Стена же изначально и до сегодняшнего дня есть феномен эстетический (в смысле, указанном выше). Её существование осмысливается в понятиях *части* и *целого*, ибо её границы – это не теоретический конструкт на манер элемента понятия, а границы реального пространства. Таким образом, философия развивалась в парадигме элемента и совокупности, а стена – в парадигме части и целого. А это различие онтологических парадигм подсказывает, что эволюцию стены не следует рассматривать с точки зрения истории философии, т. е. даже самое грубое деление истории на Античность, Средневековье и Новое время не выкажет поворотных моментов в истории стен. Однако сегодня речь пойдёт о философии стены (как запрета), а значит, нашей задачей является нахождение точек соприкосновения двух отличных друг от друга парадигм мышления. Навряд ли незыблемая в своей функции запрета стена приблизилась к философии, пожалуй, наоборот – философия в своём развитии подошла к стене как к запрету на сущее. При таком приближении в философии должна произойти смена парадигмы: элемент и совокупность заменяются частью и целым. Действительно, такая смена произошла, поскольку в аналитической философии начали рассматривать обозначенную конструкцию, которая, будучи известной издавна, тем не менее не привлекала внимания ни в Античности, ни в Средневековье, ни в Новое время, тогда как в Новейшее время начали рассматривать дескрипцию предмета, анализ которого возможен только в том случае, если его разлагать на части, а не представлять при помощи индивидуальных переменных, как это до сих пор делают с момента появления статьи Бертрانا Рассела *Об обозначении*.

Однако проблемы аналитической философии – это уже другой разговор, которому нет места в рамках статьи, посвящённой стене.

С точки же зрения историософской совпадение, хотя бы и частично, рациональной и эстетической парадигм анализа представляет собой знаменательное явление, поскольку свидетельствует о существенном совпадении подходов в философии, использующей в качестве органа слово, и в эстетике, предъявляющей восприятию границы явлений материального мира. Использование слова «эстетика» в последнем суждении может вызвать недоумение, поскольку сегодня принято представлять систематическую философию – если уж продолжать использовать парадигму целого и части – в виде частей, каковыми являются логика, этика и эстетика. Но не будем забывать, что эстетика как философская дисциплина получила права гражданства лишь в XVIII веке, и её формирование, вероятно, ещё далеко не закончено хотя бы уже потому, что её предметная область подвержена постоянным изменениям. Использование же общей парадигмы части и целого позволяет убедиться в том, что эстетика окончательно вошла в состав философских дисциплин не только по своему предмету (предметно она издавна привлекала внимание философов), но и методу. Сущность же общего для аналитической философии и эстетики метода, использующего, как оказывается, не гносеологическую, а метафизическую парадигму целого и части, состоит – на что уже был сделан намёк при обсуждении стены – в запрете на существование. Такую философию следует назвать апофатической, при этом её включение в общепринятое деление истории философии на этапы достаточно симптоматично, хотя непосредственно не входит в задачу очерка, посвящённого стене. Одно дело, что отсель феномен стены как воплощённой границы становится предметом изучения философии и открывает новый этап в изучении её истории, другое же, что у стены до сих пор была своя история, не совпадающая с историософскими изысками учёных. Поэтому в дальнейшем речь пойдёт о стене только в историческом плане с целью лучшего понимания этого феномена, который теперь становится неотъемлемой частью нового этапа в истории философии, названного апофатической философией.

## 2. Начальная систематизация феномена стены

### 2.1. Историософия стены

Человеческая история создаётся людьми. У стены как эквивалента запрета, который не от людей, хотя и через людей, как было замечено выше, своя история. Именно потому, что у стены как запрета и запретов, созданных людьми, разные авторы, именно поэтому часто и не совпадают их истории, или, говоря иначе, поскольку человек не творец, то Божественный промысел и человеческая история не тождественны. Преднамеренное или непреднамеренное разрушение стены не может устранить запрет, хотя человеческая история, несомненно, оставила свои следы на стенах.

Поскольку у стены своя история, то её историческое объяснение может быть только самым приближенным, проверенным временем и представляющим, в сущности, историю нарушения запретов, а тем самым, и историю возведения стен. Было время, когда стены возводили и они должны были представлять несомненный запрет; было время, когда стены разрушали и устраняли как запрет; и, наконец, настало время, когда стену пытаются ликвидировать. Таким образом, в жизни стены выделено три этапа, которые достаточно условно можно охарактеризовать как *созидание*, *разрушение* и собственно *ликвидация* стены как запрета. Последний этап – это современность, и этот этап по меркам истории только-только начался. Обозначим эти этапы следующим образом: стена, «стена» и плоскость. Объяснение этих названий будет дано ниже. Следует, наверное, привязать эти названия к какому-то хронологическому делению, если уж речь идёт о феномене в историческом контексте, хотя нашей задачей является «вписывание» этого феномена в историю философии, имеющую, как отмечалось, свою историю. Таким делением будет деление истории на Ветхий Завет, Новый Завет и современность. С этими этапами ассоциированы соответственно отмеченные выше этапы «жизни» стены, то есть стена, «стена» и плоскость. Выделенные этапы достаточно условны, поскольку в истории действует кумулятивный эффект.

Кумулятивный эффект проявляется в сохранении и влиянии предыдущих фактов истории на последующие её этапы. Часто этот эффект затемняет и искажает историю, позволяя последующим поколениям её переписывать, т. е. интерпретировать по-своему, в чём и проявляется момент творчества, в результате чего и возникает собственно человеческая история. Однако в нашем случае этот эффект проявляется в наиболее чистом и выпуклом виде, поскольку стена (= запрет) не от людей, хотя и через людей, а поэтому игнорировать такие материальные памятники культуры, как стены, нелегко и приходится объяснять появление Великой китайской стены, раскопанных археологами стен Вавилона, оборонительного вала, построенного римлянами на границе с готами, и т. д., и т. п. Применительно к настоящему изложению кумулятивный эффект может быть объяснён следующим образом: стена как знаменательный феномен периода Ветхого Завета не устраняется в Новом Завете и продолжает существовать, ведь закон как запрет никто не вправе отменить, но здесь он уже постепенно подвергается разрушению и приобретает вид «стены», т. е. одновременно имеют место феномены стены и «стены»; в современности одновременно наличествуют стена, «стена» и плоскость. Продемонстрировать сегодня совпадение всех трёх феноменов весьма трудно, поскольку они, как правило, разнесены не только во времени, но и в пространстве, но всё же можно себе представить древнюю оборонительную стену, украшенную позднейшими лепными украшениями и расписанную граффити. Если всё же попытаться расставить акценты на различных этапах жизни стены, то стена характеризуется превалиру-

ющей этической, «стена» – эстетической, а плоскость – творческой составляющей, основной особенностью которой является пренебрежение этической и эстетической составляющими.

## 2.2. Стена

Появление стен неразрывно связано с городом. Его типология как выражение определённого мировоззрения убедительно изложена в статье Э. Надточия *Путиами Авеля*<sup>4</sup>. Автор пишет:

«Каин, не полагаясь на знак Бога, т. е. не веря более в Бога, в страхе за себя и свою семью основывает город и называет его по имени сына своего – “Енох”. Енох – это осмысленное слово. Оно означает – основание, инициация, начало. Скрывшийся от лица Бога (то есть своей волей потерявший возможность жить перед лицом Творца), страшась насильственной смерти, создаёт себе Каин в своём мире без Бога основание мира “от себя”, пародируя начало мира Богом и бросая Богу вызов. ... Давая городу человеческое имя, имя своего творения, Каин ещё более углубляется в мир, который он желает начать “от себя”, противопоставляя себя самой идее божественного творения и замыкаясь в своей гордыне. ... Отсюда, из-за крепостных стен, теперь будут каиниты расширять и утверждать своё исчислительное господство над землей, обильно поливая её кровью и смазывая ею своих идолов, которыми они заменят мёртвого для них Творца. ... Город – основа онтологии по принципу Каина, по принципу поставляющего производства, по принципу насильственного овладения землёй и воздухом во имя человеческого могущества, во имя крови и почвы»<sup>5</sup>.

Не вдаваясь в мировоззренческие подробности ситуации, представляемые фигурами Авеля и Каина, сосредоточимся на Каине, от которого отвернулся Бог, что может означать только одно: Каин оказался под действием закона, который он и нарушает. Какой же закон нарушил Каин? Поставленный вопрос ставит Каина в позицию исследователя, вынужденного заняться познанием. Вряд ли он искал ответ, поскольку был испуган и вопрошающим его Богом, и страхом мести. Гонимый испугом и страхом Каин начал восстанавливать интуитивно воспринятый закон, возводя стену. В этом действии Каина содержится два чрезвычайно важных и связанных для путей человечества момента: 1) восстановление закона, но от себя, что подвигает его на 2) творчество в созидании стены.

Сегодня попраный Каином закон называется правилом добродетели: не делай другому того, чего не желаешь себе. Поэтому, чтобы в свою очередь не быть убитым, Каин возводит стену как запрет «от» убийства, т. е. Каин пытается восстановить нарушенный им закон. Поскольку он это делает от себя, т. е. понимает закон по-своему, ибо он не Законодатель, то возводит стену как эквивалент нарушенного закона. Поскольку закон всеобщ, то все-

<sup>4</sup> Надточий Э. Путиами Авеля // *Логос*. 2002. № 3(34). С. 1–32.

<sup>5</sup> Надточий, указ. статья, с. 10.

общим является и феномен стены. Одновременно напомним, что сущность закона состоит в запрете, особенно тогда, когда речь не идёт о познании, в котором исследователь ищет разрешённых путей, находя им оправдание в повторениях; для обывателя сущность закона содержится в правиле: всё разрешено, что не запрещено. Но если первая часть этого правила *для* и *от* человека, то вторая – от Законодателя. И лучшее тому подтверждение – если уж быть точным в момент появления стены – это одежды первых людей: какими бы они ни были, но голых людей до сих пор никто не встречал.

Итак, стена как эквивалент закона построена Каином (оказывается, закон ещё и защищает!). Так понятая защита и закон имеют силу для Каина, но не для внешних.<sup>6</sup> За стенами каиниты продолжают творить беззаконие, поскольку упоённые творчеством создают свои законы, действующие только внутри города.

Наиболее ярко творчество проявилось при создании Вавилонской башни. Но и позже в народе избранном, уже получившем Закон, заповеди которого даны в негативной форме или сопровождаются запретительными выражениями, проявляется жажда творчества в виде комментариев, которые к приходу Спасителя уже были в значительной мере «от себя», поскольку говорили не о том, чего нельзя было делать, т. е. не выражали запрет, а являлись позитивными формулировками регламентированных, или разрешаемых, действий. И если одни народы познавали закон при помощи стен, то избранное племя было руководимо Словом, которое провозглашали пророки, отвращая избранных в первую очередь от творчества. Таким образом, стена и Слово в эпоху *Ветхого Завета* не параллельно действовали, что случится в *Завете Новом*, но первое возникало как материальный эквивалент погрязшего второго.

Период создания стен (разумеется, условный, поскольку следует учитывать кумулятивный эффект) мы относим к периоду Ветхого Завета, когда действовал закон. Стена была материальным эквивалентом закона как запрета, устанавливаемого каинитами уже от себя. Борьба шла за распространение установленного каинитами закона в пространстве, которое ограничивали стены. Одна за другой сменялись империи, так что для каждой из них на стене следовало бы писать: «Сосчитал, измерил, взвесил». Но, несмотря на то что Господь находил их лёгкими, правители империй, кичась могуществом, возводили богато украшенные триумфальные арки. Так в сознании стена эволюционировала до триумфальной арки – городских ворот, оставшихся от покорённых стен. И тем не менее стена – это запрет, граница, рубеж, предел, который регулировался изнутри, т. е. жителями городов, тогда как в действительности у

---

<sup>6</sup> Мотивация разрушения стен внешними подробно описана в выше цитированной статье Э. Надточия *Путиями Авеля*. Особенно примечателен пример с разрушением стен Иерихона.

стены абсолютный характер запрета, унаследованный ею от порушенного закона.<sup>7</sup>

Если язычники внутри города уповали на стену как защиту, а Закон Моисеев защищал от смешения с внешними, то оба закона служили одной цели – защите, которую язычники возводили сами, а евреям она была дана. Но когда евреи фактически упразднили Закон, заменив его «преданиями старцев», то он мало чем начал отличаться от закона язычников, ибо был «от себя». А низведённый до человеческого творчества Закон мог быть упразднён только Законодателем, Который и «положил конец закону, который, подобно какой-то стене, разделял иудеев и язычников» (Еф. 1, 17).

### 2.3. «Стена»

В этом разделе речь пойдёт исключительно о границах изображений как эквивалентах запрета, при этом какие-либо композиционные соображения во внимание не принимаются, хотя полностью исключить их из рассмотрения нельзя. Из этих же соображений исключается и скульптура как случай всюду определённой физической границы, которой может быть определено только существующее и лучше всего – в виде, стремящемся к идеалу, т. е. здесь действует древнегреческий канон, тогда как всякое прочее скульптурное изображение с точки зрения творчества может рассматриваться не более чем искажение, приводящее к химерам. В свете же дихотомии внешнее/внутреннее скульптура в силу своего трёхмерного воплощения занимает особое место, поскольку она есть уже полностью вовне реализованное мировоззрение и не может непосредственно указывать на мир внутренний; скульптура всегда в мире, а не в мире, почему её размещение в интерьере овнешняет пространство, т. е. делает внутреннее внешним.

«Стена» как фрагмент стены, служащей изображению, полностью вступила в свои права в эпоху Нового Завета. Но ограниченное пространство и в качестве подложки изображения, и для создания скульптур использовалось и раньше. Поэтому прежде чем перейти к интересующей нас эпохе Нового Завета, остановимся вкратце на изображениях вовне предыдущей эпохи, с которой мы связываем собственно стену как эквивалент запрета, границу и преграду. А значит, при анализе изображений нас будет интересовать, прежде всего, граница, предел.

Замечено, что оправданием древнегреческих изображений выступают мимесис, канон и идеал, которые не от человека, что и за-

<sup>7</sup> В качестве примера абсолютного закона, устанавливаемого не людьми, а Законодателем, может быть использован естественно-научный закон. Его нарушение на Чернобыльской атомной станции вызывает у строителей старого и вновь проектируемого саркофага единственное желание – сделать стену укрытия над разрушенным реактором столь вечной и нерушимой, сколь вечными и незыблемыми являются законы физики.

фиксировано в древнегреческом языке, не знающем понятия субъекта, способного в любой момент превратится в творца.<sup>8</sup> Творчество как преодоление границ, по-видимому, может быть представлено двояко: первый путь – отрицательный, известное выражение которого дано О. Роденом и который, как кажется, наилучшим образом передаёт творческий характер греческого скульптора, стремящегося обнаружить в целостной глыбе мрамора границы идеала, т. е. убрать, с его точки зрения, лишний материал, и – в качестве второго пути – собственно творчество, предполагающее не изъятие материала, а наращивание им границ скульптурного изображения, например, в глине. Первый путь выявлял искусственность скульптора в обнаружении границ, по его мнению, сущего, а второй вёл к идолопоклонству, создавая *терафимов* – домашних божков рода. В свете двух ключевых для настоящей работы понятий, несмотря на то что сфера их применения – язык, да будет позволено охарактеризовать два отмеченных пути как апофатический и катафатический.

Но со стеной греки поступают совершенно парадоксальным образом: за колонами, ордером и портиком они прячут стену, которая свидетельствовала бы о нарушенном и восстановленном запрете. Стена была бы для грека очевидной дисгармонией. А если стены некогда и были у греков, как, например, упомянутая у Гомера стена Трои, выполнявшая исключительно оборонительные функции, то союз греческих городов со временем сделал их ненужными, после чего им сподручнее стало воевать на море. В этом пренебрежении стены греки оказались схожи с народом избранным, так же, во всяком случае в начале завоевания обетованной земли, упразднявшим стены и придававшим большее значение воротам.

Говоря о «стене» как подложке изображения, отметим перспективу рисунков в древности. Идёт ли речь о Египте, Ассирии или Греции – все рисунки плоскостные, т. е. лишённые какой-либо перспективы. Назовём такую манеру изображения нулевой перспективой. Но и рамки у таких изображений отсутствуют по той причине, что изображения, как правило, носят прикладной характер и их граница – это граница утвари.<sup>9</sup>

В эпоху Нового Завета, особенно во времена великого переселения народов, многие стены были разрушены, но возводились новые, и не только для защиты от внешних врагов. Из ворот вновь построенных стен распространялась Благая Весть, неся *urbi et orbi* новое мировоззрение, черты которого можно было видеть на иконах. На наружной стороне стены города, над воротами, начали

<sup>8</sup> Подробнее о творчестве в искусстве см.: Татаркевич В. *История шести понятий*. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002 (особ. гл. 8 «Творчество: история понятия»).

<sup>9</sup> Сравнительный анализ композиционного построения пространства изображения (тогда как в настоящем тексте речь идёт исключительно о пространстве в связи с мировоззрением, а не запечатлённым образом) см., напр.: Третьяков Н.Н. *Образ в искусстве. Основы композиции*. Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001 (в частности, гл. «Пространство»).

помещать образ Спасителя, как, например, в Эдессе, можно было встретить и надвратные храмы; образы Иисуса Христа, Св. Троицы, Богородицы могли теперь размещаться над входом в храм, непременно лишая стены города или храма изображений. И все такие изображения помещаются в чётко очерченных границах порталов, ниш, окладов, утопленных в плоскость стены. Изображение как бы готово в любой момент уйти внутрь плоскости, сомкнув границы изображения. Это вовне, а внутри храма вполне допустимы фрески или мозаики, не обрамлённые чётко выраженными границами, ведь это интерьер. Кратко говоря, стена приобретает сакральный характер, источник которого находится внутри.

Итак, в начале рассматриваемой эпохи речь шла главным образом о живописном изображении, которое стало легитимным в христианской иконе. Такое ограниченное изображение будем называть «стеной». «Стена» – это фрагмент стены, специально приспособленный для создания изображения. А раз фрагмент, то он может быть изъят из стены, чего нельзя было сделать ни со стеной египетской гробницы, ни со стеной виллы в Помпее. В таком изображении от стены сохранились родовые черты – границы плоскости, которые теперь непременно выделяются рамой.

Упомянутые выше иконописные изображения не только заключены в раму, но и выполнены в обратной перспективе, что буквально может свидетельствовать о смене мировоззрения в эпоху Нового Завета. И это мировоззрение понятийное, лишённое эмоциональности, а значит, и композиция лишена естественности, то есть она неотмірна. Акцентировать границы рисунка в такой композиции невозможно: они не выражают запрета, не образуют символа и не тяготеют к иносказанию, а, пытаясь выразить инобытие, представляют собой границы света и тени с иногда выполненными пробелами в негативе.<sup>10</sup> Если всё же иметь в виду границы собственно рисунка, то они подчёркнуто утончены, с тем чтобы максимально выразить контраст света и тени, позволяющий сказать, что лик или фигура явлены, и никак иначе. Пытаясь говорить о богословии иконы научным языком, можно, как кажется, сказать, что точка проектирования изображения находится внутри, т. е. в изображаемом пространстве, и такая позиция называется «мысленным взором», или, ещё более углубляясь, «духовным зрением», отвергающим границы как запрет в пространстве иконы. Поэтому икона не знает не только времени, но, как кажется, и пространства (в нашем здешнем, или внешнем, ощущении). И как бы парадоксально это ни звучало, в иконе нет частей, на которые её можно было бы разложить. Именно поэтому возможно написание

<sup>10</sup> В этой связи см.: Монахиня Иулиания (Соколова). *Труд иконописца*. 2005. С. 97–98. Заметим также, что изображение Спасителя на Туринской плащанице было обнаружено благодаря фотографическому негативу. И негатив, и обратная перспектива, а равно оклад – все эти приёмы подчёркивают отличие внутреннего, т. е. изображенного, мира иконы от мира внешнего.

житийной иконы, отдельные обрамляющие изображения которой связаны с центральным образом только личностью, но не могут быть связаны пространственно: пространство уже заполнено, и без нарушения целостного восприятия или соответствия реальному событию не может быть восполнено.

Если воспользоваться аллюзией, то можно утверждать, что икона изображает жизнь, а не смерть. Запрет – это запрет прежде всего на смерть, выражаемый при помощи границ, и поэтому пространство иконы не знает границ, но не границ изображаемых фигур, а границ композиционного построения (как бы это парадоксально ни звучало для иконописца), рассчитанного на аффективное восприятие; границы частей композиции умозрительны и алогичны и запрета не содержат.<sup>11</sup> Зато границы всего пространства иконы являются неотъемлемым атрибутом изображения и могут разрастаться не только вовне как слава лика, но и вовнутрь в виде оклада.

Границы изображения, несущие в себе запрет, получают отчётливое выражение в прямой перспективе. Нельзя сказать, что её буквально открыла эпоха Возрождения, поскольку прямая перспектива была известна и сценографии древнегреческой трагедии. Использование прямой перспективы, возможно, сознательно ограничивалось, и это ограничение было связано с жанром, использующим слово, поскольку только поэтам можно было творить. В *Истории шести понятий* В. Татаркевич пишет:

«Наиболее отчётливо понятие творчества применимо к *искусству слова*. Древние отделяли поэзию от всех прочих искусств потому, что она создаёт фиктивное существование; они это называли “деланием”, *poiesis*; усматривали его исключительно в поэзии, которая до сегодняшнего дня заимствует оттуда своё имя»<sup>12</sup>.

Как следует из этих слов, у греков чувство творения весьма примечательно своей близостью к креационизму, но на изобразительное искусство оно не распространялось, а поэтому и сценография в прямой перспективе была неотделима от подмостков, на которых разыгрывалась трагедия. Для повсеместного использования прямой перспективы нужна была смена мировоззрения.

Итак, в эпоху *Нового Завета* дважды произошла смена мировоззрения, результатом чего явилось появление обратной и прямой перспектив. И если обратная перспектива не знает т. н. логических композиционных границ в виде запрета, ибо они алогичны, то прямая перспектива активно использует диктуемую сюжетом композицию для деления изображаемого пространства.

<sup>11</sup> «В иконе, в отличие от станковой живописи, возможны все случаи построения пространства, ибо искусство иконы не знает ограничений. Художественное пространство иконы – это пространство бесконечности» (цит. по: Третьяков, указ. соч., с. 61).

<sup>12</sup> Татаркевич В. *История шести понятий* / Перев. Б.Т. Домбровского. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. С. 278.

Напомним и о кумулятивном эффекте: стена остаётся, «вырезается» фрагмент стены, образуя «стену», непременно оформленную рамкой, которая в случае изображений в обратной перспективе имеет тенденцию к возрастанию; в прямой перспективе пространство изображения делится, что, собственно, и составляет сущность композиции так, как она понималась Возрождением. Границы фигур и изображаемых предметов повторяют тенденции упомянутых границ: в обратной перспективе они выступают и явлены светотенью, а в прямой они более отчётливо прорисованы и даже можно сказать – грубы, поскольку границы изображаемых предметов перенимают на себя и границы рамки, и границы частей пространства. Соотношение отчётливости границ рамки и границ изображаемых предметов картины весьма выразительно в конце Нового времени в импрессионизме, и в частности в пуантилизме и, например, в кубизме: чем менее выделены границы изображаемых предметов, тем более выделена рамка, и наоборот.

#### 2.4. Топос и локус стены

Размещение стены диктуется прагматическими соображениями, которые в эпоху *Ветхого Завета*, как кажется, можно свести к соображениям оборонительного характера. Однако локус стены имеет метафизическую причину, ведь это материальный эквивалент нарушенного закона, сущность которого в запрете. Запрет же обнаруживается в виде результата неправильного действия, то есть, в нашем случае, в виде стены. О правильности или неправильности поступка свидетельствует совесть – понятие сугубо индивидуальное, которым невозможно объяснить всеобщность закона. В общем случае можно говорить о мировоззренческих причинах появления стены. А с мировоззрением удаётся познакомиться непосредственно, если нечто изобразить, разумеется, на стене или «стене», или, в общем случае трёхмерного изображения, иметь дело со скульптурой. В конечном счёте, «стена», являющаяся специально приспособленным фрагментом стены, с точки зрения мировоззрения имеет тот же топос, что и стена. Таким образом, локусом мы будем называть место стены вовне, а греческий термин «топос» будет связан с метафизическим размещением «стены». Экспликацией понятия ‘топос стены’ может служить метафора «зеркало души». <sup>13</sup> Чтобы понять, как происходит, хотя бы частично, извлечение внутреннего образа в зеркале души вовне на «стену», остановимся подробнее на модели, предоставляемой упомянутой метафорой.

Зеркало (души) условно может находиться в трёх состояниях – выпуклом, вогнутом и ровном, в зависимости от выбранной в данный момент диспозиции, определяемой ориентацией сознания

<sup>13</sup> В отечественной литературе используется понятие «экран сознания»; см. напр.: Катречко С.А. Как возможно творческое воображение // *Воображение как познавательная способность*. М.: МГУ, 2001. С. 42.

на некий репер, который, в соответствии с указанными отличиями в состояниях, достигается «погружением в себя», но воспринимается как созданный «не от себя», почему и приобретает характер абсолюта (для верующего таковым есть Бог, а поверхность зеркала выпукла), или сосредоточенной заинтересованностью внешним миром (вогнутая, а может, лучше – прогнутая поверхность зеркала), или бесстрастным созерцанием окружения (ровная поверхность зеркала). Допустим, что такое зеркало отражает воспринятый органами чувств образ вовне. В зависимости от состояния зеркала образ на плоскость вовне будет проектироваться в обратной перспективе, прямой или представлять собой плоскостное отображение в нулевой перспективе. В прямой перспективе отражённое изображение, сохраняя глубину пространства, будет меньше воспринимаемого предмета, т. е. будет находиться в границах последнего, являясь вместе с тем потусторонним сознанию изображённым образом, который и назовём *трансцендентальным образом*. Образ же предмета в выпуклом зеркале и проецируемое, или отражённое вовне его изображение в обратной перспективе, будем называть *трансцендентным (предметом)*. И, наконец, образ предмета на ровной поверхности зеркала души и его соответствующее изображение вовне на плоскости в нулевой перспективе назовём *имманентным*. Особенности отражения зеркалом души таковы, что выпуклая поверхность, чтобы быть зеркалом, «устраняет» вогнутую или ровную поверхность. Такая поверхность достигается в результате не просто бесстрастия, а кенозиса, умаления себя перед Абсолютом, например, при написании иконы в обратной перспективе. Зато ровная поверхность зеркала души не только содержит воспринимаемый образ, но и является прозрачной, а значит, образ может возникнуть одновременно и на вогнутой поверхности, т. е. если образ появился на вогнутой поверхности, то он непременно будет и на ровной поверхности. Как правило, ровная поверхность, определяемая бесстрастностью, преимущественно не отражает, а только воспринимает. Такую поверхность зеркала души, или сознания, можно обнаружить у детей и художников-примитивистов, чьи рисунки являются плоскостными, или – в соответствии со сказанным выше – изображёнными в нулевой перспективе. Отражённый вовне образ предмета в нулевой перспективе изображается на плоскости («стене»), локус которой определяется пересечением отражённых лучей от вогнутой и выпуклой поверхности «зеркала» души.

О трансцендентном образе говорить более не будем, ибо это чрезвычайно редкое явление. Зато образы трансцендентальный и имманентный – это норма сознания. Повторим ещё раз, что имманентный образ – это, прежде всего, воспринятый, а трансцендентальный – это не только воспринятый, но благодаря прозрачности неискажённой поверхности зеркала души также репродуктивный и продуктивный образы. Именно эти последние и проецируются посредством интенционального отношения вовне, оставляя след на

ровной поверхности имманентного образа, причём всегда в границах последнего. Следовательно, экран сознания – это, прежде всего, неискажённая поверхность зеркала души, в которой возникает имманентный образ, а возможно, также и трансцендентальный, искажённый прямой перспективой. Удвоение образа – трансцендентального в границах имманентного – источник многих трудностей и путаницы, поскольку как один, так и другой могут быть представлены на «стене».

Только потому, что речь шла не о прозрачной выпуклой линзе, а о схожих с ней зеркальных поверхностях, можно определить локус «стены» как отражённый топос «зеркала души». Таким образом, локус «стены» есть отражённый вовне топос «зеркала души», определяемый как место пересечения проектируемых лучей при прямой и обратной перспективе, т. е. такое размещение плоского изображения, которое выше названо нулевой перспективой. Несомненно, существуют изображения, где одновременно имеют место все три типа перспективы.

Суммируя сказанное, отметим, что к нулевой перспективе обратная перспектива добавляет границы изображения (рамку), а прямая перспектива ещё и делит пространство изображения на части. Кумулятивный эффект можно трактовать как сохранение обнаруженных границ.

## 2.5. Об одной из причин отчуждения образа вовне

Поскольку каждый человек есть личность, а значит, он уникален, то указать пусть даже и небольшую часть причин извлечения образов, возникающих в «зеркале души», как кажется, невозможно. Речь может идти только о таких деформациях «зеркала души», которые сродни причинам, приведшим к появлению стены, т. е. достаточно стойким и продолжительным. В качестве такой причины, деформирующей поверхность «зеркала души», рассмотрим *страх*.

Страх может быть кратковременным и долговременным. Кратковременный страх, вызванный, например, громом во время грозы, проходит вместе с непогодой. Потеря близкого человека, например отца, порождает постоянное состояние страха. Страх сиротства деформирует «зеркало души»: сирота теряет прибежище, воспринимаемое как внутреннее, и постоянно боится внешнего окружения (во временном аспекте – будущего). Боязнь враждебного окружения понуждает сироту возводить психологическую стену, отделяющую, по его представлениям, себя, т. е. прежде всего свой внутренний мир, от внешнего мира. Вспоминая стены каинитов, можно сказать, что они только усугубляют страх, ибо законодательство, которое устанавливается внутри стен, не может заменить постоянно умирающих отцов. На примере отцов-законодателей можно видеть, как разобщено существование (отца) и сущность (законодательство), в результате чего существование постоянно ускользает. Уход отцов закрепляется в их бытии за стенами,

или в виде жертвенников и особых мест пребывания, или в загробном существовании, но в любом случае в потустороннем нутру города месте, то есть за стенами. Так страх, порождённый внешними, а значит, и чужаками, срачивается со страхом отчуждённого отцовства и становится коллективным чувством.<sup>14</sup> Но отчуждается ли при этом страх?

В начале любого христианского катехизиса утверждается, что вера в Бога начинается со страха. И это верно. Правда, как кажется, следует добавить: со страха потери Бога, то есть сиротства, а не только в силу Его всемогущества. А уж если Он потерян, то Его отыскание вовне, превращённое в обряд, является только паллиативом при страхе. Обряд – это внешний вид законодательства, который ещё нужно прочитать и уразуметь. Но он не заменяет существование. Поэтому в подстёгиваемом страхом поиске существующего вовне упомянутый паллиатив предстаёт воплощённым в явлениях, ибо желательно, чтобы существование было явлено.

Таким образом, страх утраты существования отчуждается вовне, что выражается в создании кумиров. Поскольку утрачено существование Бога (всё теми же Адамом, Каином), которое не может быть восстановлено своими силами, то непосредственный путь к восстановлению существования как таковому закрыт. Деформированное страхом сознание может вспомнить сущность, например, в чувстве страха перед нарушением законодательства или посредством совести, но не может окончательно обрести существование – не только в потерянном отце, но и для себя. Следовательно, путь от существования к сущности (с чем и столкнулось апофатическое богословие) закрыт, а поэтому остаётся путь от сущности к существованию. Зачастую чувства, и не только страха, обостряют как внешнее, так и внутреннее зрение, позволяя усмотреть вовне сущность явления или вещи. Поэтому в качестве паллиатива при утраченном существовании в сознании актуализируются существующие вещи и явления как носители частичной сущности.<sup>15</sup> Нахождение, присвоение, оберегание носителей таких частичных сущностей открывают, грубо говоря, путь аллегории как форме псевдосуществования.<sup>16</sup>

Итак, аллегория – это путь выражения сущности через существующее. На этом пути приоткрывается искомое существование,

<sup>14</sup> Исключением из этого правила являются евреи, никогда не забывающие прародителя и гордящиеся тем, что они – «дети Авраамовы».

<sup>15</sup> Нахождение частичных сущностей ещё не открывает путь научному познанию, которое, как хорошо известно, справедливо полагает, что научная истина частична, и только потому, что целью первобытных исследователей была не сущность, а существование.

<sup>16</sup> Аллегория здесь понимается не дословно, т. е. не как иносказание, поскольку рассматриваемый период истории характеризуется исключительно эстетическим творчеством, но отнюдь не словесным. Таким образом, прилагательное «аллегорический» всегда будет сочетаться с существительным «изображение». Схожее замечание касается также понятия «символ» и прилагательного «символический».

когда сущее наделяется выделенными свойствами, сформированными под действием деформирующих сознание эмоций, например всё того же страха. Но такое существование иллюзорно, оно всегда оставляет место сомнению в реальном существовании кумира.

Противоположный путь – от существования к сущности – много труднее, поскольку в нашем случае существование (Бога, отца, прародителя) окончательно утрачено и не может быть восполнено самостоятельно. Этот путь есть путь символа, одной из особенностей которого является запрет на созидание существования (а вместе с тем надежды на восстановление существовавшего).<sup>17</sup> Поэтому символ, если с его помощью удастся выразить существующее, всегда точен в сущности, которая ярко выражает момент существования. Поэтому и аллегория, когда ей удаётся связать выделенную частичную сущность с существующим, претендует на статус символа, выдавая частичную сущность за тотальное существование. Однако такое существование всегда есть квазисуществование, особенно заметное в широко понимаемой культуре – мифологии, эпосе, сказках, т. е. там, где существование героев ограничено повествованием, в котором используются специальные маркеры места и времени.

Подытоживая сказанное, отметим, что если сущность не связывается с явлениями природы, которые могут быть непосредственно наблюдаемы, то создаваемые кумиры никогда не являются символами, но всегда аллегорией. Все попытки связать сущность с создаваемым «от себя существованием» в виде предъявляемых чудес обречены на неудачу, что и показали как ветхозаветные пророки, так и апостолы Христовы.

## *2.6. Объяснение механизма отчуждения образов при помощи модели «зеркала души»*

Рассмотрим «зеркало души», или экран сознания, в другой терминологии, в двух состояниях – недеформированном, которое можно образно представить себе в виде ровной плоскости, обладающей свойством полупрозрачности, что позволяет, с одной стороны, отражать вовне воспринятый образ также на плоскость («стену») в перспективе, названной выше нулевой, а с другой – благодаря именно своей ровной поверхности – пропускать через себя воспринятый образ на вогнутую поверхность всё того же «зеркала души», которая может только отражать воспринятый образ. Вопрос о том, может ли «зеркало души» одновременно находиться в двух состояниях – ровном и деформированном, – как кажется, должен быть решён отрицательно. Так, ровной поверхностью «зеркала души» обладают дети, а деформируется она под действием аффектов. Если же деформированная эмоциями поверхность зеркала не возвращается в своё начальное – неискажённое – состояние, то

<sup>17</sup> В Древней Греции символом называли разломанную монету, обе половинки которой соединяли при встрече.

речь может идти даже о патологии. Примером здесь может служить обычное состояние внимания, когда мы присматриваемся и прислушиваемся к чему-то, что нас настораживает, в результате чего поверхность «зеркала души» становится вогнутым рефлектором и рупором, а после того как угроза (реальная или мнимая) миновала, поверхность возвращается в своё естественное, неискаженное, состояние. Поэтому речь должна идти не о двух поверхностях «зеркала души», а об одной, способной возвращаться в первоначальное ровное состояние. И речь далее должна идти не о вогнутости (или выпуклости) всего зеркала как мембраны, а о плоскости зеркала, покрытой в деформированном состоянии вогнутыми кратерами под воздействием воспринятого образа. Такой образ, спроектированный при отражении, будет воспроизведён на «стене» в прямой перспективе и в позитивном изображении. И хотя выше отмечалось, что случай выпуклого «зеркала души» обсуждаться не будет, всё же заметим, что если говорить об отражении от выпуклой поверхности зеркала, то вовне мы получим негативное изображение. Очевидно, что позитивное изображение в прямой перспективе свидетельствует о несомненном реальном существовании вовне. Не свидетельствует ли негативное изображение о существовании (в прямом значении этого слова) некоего внутреннего образа?<sup>18</sup>

## 2.7. Апофатика в эстетике

Апофатику в эстетике можно рассматривать как теорию воспринимаемых границ сущего. Поэтому апофатика, используемая в этом параграфе, оказывается частью онтологии (или метафизики), но ни в коем случае не гносеологии, как может показаться вначале. Поэтому и «зеркало души», а равно и его аналог – «стена», являются, пожалуй, понятиями скорее онтологическими, нежели гносеологическими (особенно в смысле теории отражения). С этой целью рассмотрим две изобразительные парадигмы – икону и скульптуру – и покажем, что – да будет позволительно так выразиться – в иконе содержится больше существования, нежели в скульптуре.

Ограничивать можно то, что существует. В глыбе мрамора скульптуру не увидишь. Чтобы подчеркнуть существование воплощаемого в скульптуре образа, выделяют его границы, отсекая лишний мрамор. Но чем, с точки зрения бытия, отличается обработанный скульптором мрамор от первозданной глыбы? Ничем. Античные греки чувствовали ущербность такой скульптуры и раскрашивали её, пытаясь приблизиться к оценке «как живая», ведь «живая» – это действительно существующая. Однако такой идеал недостижим и может «жить» только в мифе, например, про Галатею. Оказывается, что скульптуру недостаточно изваять. У каждого

<sup>18</sup> Репродуктивные и продуктивные образы здесь не рассматриваются. Отметим также, что образ Спасителя на Туринской плащанице был обнаружен в результате фотографирования полотна как негатив при проявке изображения.

скульптора в мастерской валяется на полу не один скульптурный истукан. Поэтому, имея дело с созданным образом, его надо показать «существующим», для чего продолжают дело ограничения уже, казалось бы, готовой скульптуры. Трудность состоит в том, что всё, что можно было отсечь в глыбе мрамора, уже отсечено, т. е. ограничено. Поэтому приходится ограничивать само пространство, в котором будет размещена скульптура. А это уже прерогатива архитектора.<sup>19</sup> И сделать это можно уже не ограничением какой-либо координаты трёхмерной скульптуры (уже всё ограничено), а выпячиванием или умалением одной из координат пространства, в котором будет находиться скульптура. Причём выпячивание одной из координат пространства приводит к иллюзии уменьшения двух других измерений скульптуры, подчёркивая её существование, ведь было замечено, что уменьшение или ограничение акцентируют существование. Поэтому постанова скульптуры на пьедестал, связанная с увеличением её высоты в пространстве, иллюзорно умалает два других измерения – ширину и глубину, тем самым подчёркивая «существование» воплощённого в скульптуре образа. Такое «существование» противоречиво: иллюзорно оно приковывает к себе внимание, но в перспективе размеры скульптуры уменьшаются, что компенсируется увеличением её «натуральных» размеров. Таким образом, пьедестал даёт половинчатое решение в вопросе «существования» образа, а увеличение одной из координат пространства – высоты, или вертикали, – недостаточно сказывается на восприятии трёхмерного произведения искусства. Ширина, или горизонталь, будучи тесно связана во фронтальной плоскости с вертикалью, весьма сильно зависит от высоты пьедестала, а поэтому существенного влияния на восприятие «существования» скульптуры не оказывает и может быть подправлена разве что композиционно. С этой целью – если это фигура человека – в руку можно вложить цилиндр, трость, кепку, шпагу, атрибут власти и т. д., и т. п.

Для скульптурного изображения много важнее глубина пространства. Высотой пьедестала её не ограничишь, чтобы скульптура не «проваливалась» в пространстве. Да и задача с глубиной пространства двоякая: для акцентирования фронтальной части скульптуры пространство перед ней должно быть увеличено хотя бы для того, чтобы компенсировать воздействие пьедестала, не говоря уже об обращённости изображения к зрителю. Однако выше отмечалось, что, для того чтобы подчеркнуть существование, его надо

<sup>19</sup> Архитектуру можно определить как организацию трёхмерного пространства при помощи двумерных стен. Эту трудность архитектор преодолевает, исходя из предназначения здания: стены институциональных зданий, а тем самым и само сооружение выпячивают наружу, а стены жилых построек прячут, «разрушая» их декором. Между этими двумя крайними подходами существуют, разумеется, промежуточные. Реализацией таковых может служить здание учебного заведения, например университета, сочетающее оба подхода в организации пространства.

ограничить, а увеличение открытого пространства перед скульптурой отнюдь не подчёркивает её существование. Поэтому приходится ограничивать пространство тыльной стороны скульптуры, чтобы подчеркнуть её фронтальное существование. Такое ограничение предстаёт, обобщённо говоря, в виде «стены», или задника скульптурного изображения. Чем больше размеры скульптурного изображения, тем далее может отстоять «стена», на фоне которой и воспринимается изваяние, но она непременно присутствует, чтобы актуализировать пространство перед скульптурой, в которой последняя и будет «жить». И это, как кажется, единственный действенный способ придать чуть более «существования», чем им обладает уже существующее трёхмерное изображение. Таким образом, и в случае трёхмерного скульптурного изображения не обойтись без двумерной «стены».

Итак, пьедестал увеличивает одну из координат пространства, в котором находится скульптура, но иллюзорное уменьшение двух других координат недостаточно для подчёркивания «существования» изображения, а поэтому архитектору приходится создавать ничуть не меньший по размерам и столь же материальный, как и сама скульптура, фон, называемый здесь «стеной». Таковым могут быть окружающие стены домов, «стена» деревьев, да и всё, что закрывает горизонт стоящему перед скульптурой зрителю, находящемуся с ней в одном пространстве, вовне. А к сущему вовне не только невозможно добавить бытия, но и весьма трудно акцентировать, как видно из вышеизложенного, уже существующее трёхмерное изображение. И сделать это удаётся отнюдь не увеличением какого-либо из измерений, а их ограничением, хотя бы и неявным.

Теперь обратимся к станковому искусству, необходимым условием которого является наличие «стены»; её оформление осуществляется, как правило, при помощи рамы. Следовательно, здесь мы сразу сталкиваемся с ограничением по горизонтали и вертикали. Короче говоря, при заданных размерах плоскости для творческого воображения свободной остаётся глубина пространства, которая уже в случае со скульптурным изображением оказывается решающей в вопросе акцентирования «существования». Причём пространство вовне, в котором находится зритель перед картиной, разумеется, зависит от её размеров, но несколько не добавляет «существования» изображённым предметам, которые «внутри», т. е. по другую сторону «стены». Поэтому речь может идти только о глубине изображаемого пространства: чем оно глубже, тем более в нём «существования».

Применим эту зависимость к изображениям предметов в прямой и обратной перспективе, спросив: при одинаковом размере рамы, в каком случае можно разместить больше предметов – в расширяющемся пространстве обратной или сужающемся пространстве прямой перспективы? Ответ очевиден: в расширяющемся пространстве обратной перспективы. Говоря же собственно о глубине изображения (исключая портрет), отметим, что в случае прямой

перспективы линия горизонта не только визуально способствует сужению пространства, но и ограничивает его глубину. Даже если это изображение пейзажа, то и тогда горизонт, передавая глубину пространства, делит его – а значит, ограничивает – на твердь или воду и небо, которое можно заполнить разве что облаками. В иконе же всё изображаемое пространство есть небо, а поэтому в ней нет линий горизонта, которые могут заменяться т. н. горками; в случае же портретных изображений небо предстаёт в виде золотого фона славы, в любом месте которого может быть размещена фигура.

Вернёмся к раме, которая ограничивает пространство изображения. Если её уменьшать, то в прямой перспективе уменьшается и само изображаемое пространство, что особенно заметно в миниатюрах, представляющих пейзаж. Икона же «не боится» ограничения рамой, более того, в ней преднамеренно сужают пространство изображения окладом, тем самым увеличивая его глубину. Недаром икону часто называют окном в иной мир, который не знает границ, потому что этот иной мир – не мир чувственно воспринимаемых очертаний, но умопостигаемый мир всегда реальных (если изъять представление о времени) персонажей. Заглянуть в этот мир можно, только погрузившись в себя, успокоив свои чувства, отрешившись от внешних воздействий, сосредоточив внимание на узком, ограниченном окладом пространстве изображённого лика. Посредством ограниченного окладом лика молящийся оказывается отграниченным от внешнего мира, т. е. он оказывается *внутри себя* и стоит перед безбрежным пространством иконы, являющимся *для него внешним*. Для молящегося происходит инверсия пространства: внешнее становится внутренним и *vice versa*. Таким образом, молящийся оказывается внутри себя, для чего, говоря языком феноменологии, окружающий мир берётся в скобки, и тогда пространство иконы становится для него внешним. Именно поэтому икона выполняет эту свою функцию инверсии пространства только в церкви, а не в музее.<sup>20</sup> А раз пространство иконы становится внешним, то и изображённое на ней перенимает черты внешнего мира, и прежде всего реального бытия. Размерность этого, т. е. инверсного, бытия определена Творцом: «В доме Отца Моего обителей много» (Ин. 14, 2).<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Свойство инверсии иконы можно развивать и в богословском аспекте, например, поставив задачу изобразить высказывание Спасителя: «Многие же будут первые последними и последние первыми» (Мф. 19, 30). Но богословие не является целью настоящей статьи.

<sup>21</sup> Инверсный характер пространства иконы, с привлечением аргументов отца Павла Флоренского, отмечает Н.М. Тарабукиным: «Если принять во внимание всё, что говорилось о “разломе” пространства при переходе за его предельные грани, то не выражается ли эта идея в иконе в виде смещения слоёв земной поверхности и “выворачивании тела через самого себя»» (с. 128). Причём инверсное пространство, в отличие от иллюзорного пространства в прямой перспективе, реально: «Выражая смысл отрешённого от земной юдоли бытия, иконописец выражает его как реальность» (с. 131); см.: Тарабукин Н.М. *Смысл*

Установив, насколько это было возможно, инверсный характер пространства иконы, обладающего безграничными, или, лучше будет сказать, неопределёнными параметрами, зададимся вопросом: относительно чего возможна инверсия? Если не пытаться определить топологию локально, то ответ, как кажется, может быть таков: относительно «зеркала души», являющегося прообразом «стены». Состояние этого «зеркала» и определяет, в какой перспективе будет воспроизведён образ. Само же понятие зеркала предполагает, что отражено может быть только то, что существует или существовало реально. К сожалению, поверхность «зеркала души» не является идеальной и искажает образ. Но каковы бы ни были искажения, «стена» всегда остаётся двумерной плоскостью. Использование же третьей пространственной координаты, как в скульптуре, будет попыткой созидания пространства, однако, как было показано, только путём поиска границ этого пространства. Таким образом, попытка созидания превращается в ограничение уже существующего.

Поскольку здесь речь идёт о пространстве как некоем корреляте существования в связи с воспроизводимыми образами сознания, то – в отличие от искусствоведческого контекста, предполагающего анализ композиции конкретных произведений, – можно лишь в общих чертах указать влияние пространства изображения на представляемые в нём предметы. Причём речь идёт не о влиянии предметов на пространство, что является задачей композиционного построения, а, наоборот, пространства на предметы. В общем, тип пространства определяется выбранной перспективой. Поскольку глубина изображаемого пространства в прямой перспективе ограничена, то эти границы переносятся и на изображаемый предмет таким образом, что он предстаёт в частях, претерпевающих деформацию, а тем самым и искажающих целостный образ. Таким образом, оказывается, что в прямой перспективе изображаемый образ есть часть пространства, а его искажение есть искажение пространства, иногда компенсируемое несколькими точками проектирования.

В обратной перспективе, обладающей, по сравнению с прямой, большей глубиной пространства, а лучше сказать, неограниченным пространством, образ оказывается независимым от пространства, что и делает его умопостигаемым (а не постигаемым при помощи чувств, вызывающих аффекты) и, в конечном счёте, независимым от места и времени. Независимость образа в обратной перспективе от пространства определяет его целостное восприятие. С другой стороны, в этой перспективе и пространство свободно от образа, чем и определяется своеобразие композиционных решений, столь отличных от решений в прямой перспективе.

Итак, в прямой перспективе имеет место искажение пространства, а значит, и изображённого в нём, тогда как в обратной пер-

---

*иконы*. М.: Православное Братство Святителя Филарета Московского, 2001.

спективе образ сохраняет целостность. Искажения позволяют удивлять, поражать, а целостность – умиротворять. Платой за удивление является утрата существования. А уж реальное это существование или только имажинативное – об этом не здесь судить: каждому по вере даётся. Что же касается скульптурного изображения, то оно, как было показано, нисколько не прибавляет существования представляемому образу, а поэтому может рассматриваться как созидание кумира. Но даже кумир не может обойтись без «стены».

### 3. Плоскость

Определим плоскость как поверхность, лишённую выделенных границ, т. е., прежде всего, сознательно выделенного обрамления,<sup>22</sup> а также как нетрадиционное построение пространства изображения: горизонталь превалирует над вертикалью, не допуская и диагональ в композицию, в результате чего полностью отсутствует глубина изображаемого пространства, а поверхность исполняет роль фона, которому в зависимости от изображаемых предметов придаётся тот или иной окрас. В такой поверхности можно усмотреть её отрицание. Отрицание поверхности с одновременным умалением вертикали должно привести к компенсации других координат, коими остаются горизонталь, что уже отмечалось, и глубина, которой... не может быть, ибо фон её отрицает, а значит, остаётся выпуклость изображения. Но это не контррельеф, позволяющий построить пространство «от обратного», от плоскости на зрителя, что условно можно назвать контррельефным способом построения пространства, или *законом контррельефа*.<sup>23</sup> Продолжим цитату с тем, чтобы затем попытаться философски резюмировать сказанное специалистом:

«Контррельефное изображение подчёркивается отношением света и тени. Светотеневые эффекты дают осязательное ощущение предметов и фигур. В свою очередь, это вызывает своеобразный спор изображённых предметов с плоскостью, что составляет отличительную черту творчества ряда художников нашего времени (Р. Гутузо) и, в частности, живописи мексиканцев (Д. Сикейрос, Д. Ривера). Здесь можно говорить о сложении определённой системы, отличной от традиционного академического искусства. ... Вообще здесь возникают неизбежные противоречия. Устранение «передней» плоскости чревато неожиданными последствиями, потому что изображение оказывается не в художественном, а во внешнем пространстве самого зрителя. Граница картины тем самым снимается, и композиция невольно теряет

<sup>22</sup> Изобразительное пространство панорамы и диорамы здесь исключается, поскольку в нём используется сфера, придающая замкнутый, а значит, целостный характер изображению, которое выполнено в прямой перспективе, визуально вовлекающей зрителя внутрь пространства, тем самым приуменшая эффект иллюзии.

<sup>23</sup> Третьяков, указ. соч., с. 59.

зрительный характер, приобретая осязательный, материальный. Осязательное восприятие в живописи не должно превращаться в скульптурный коллаж»<sup>24</sup>.

И вот здесь возникает ключевой вопрос к «отличному от традиционного академического искусства» способу изображения предметов: а удаётся ли их создать таким образом, чтобы изображённое представляло некую целостность? Прежде чем ответить на поставленный вопрос, приведём более близкий по времени пример изобразительного творчества на плоскости, нежели творчество Сикейроса или Риверы. В качестве такового рассмотрим граффити, которое сразу даёт ответ на поставленный вопрос: целостного изображения достичь не удаётся. Оно гипертрофировано и изломано по частям, острые углы которых выступают наружу, пытаюсь вытащить за собой вовне и всё изображение, не только отрицающее границу плоскости, которая в данном случае является задней плоскостью изображения, обязательной для рельефного изображения,<sup>25</sup> но также нарушающее «условную “переднюю плоскость”»<sup>26</sup>. И если контррельефное изображение сохраняет или пытается сохранить композицию, а значит, и перспективу, преимущественно прямую, то заострённые, а лучше сказать, заточенные на зрителя части граффити напоминают «горки» в православной иконе. Но «горки» всегда на заднем плане, а в граффити заострённые части, являющиеся отнюдь не вспомогательными частями композиции, выступают наружу. Таким образом, тенденцию искусства граффити можно, как кажется, определить как обратную перспективу в контррельефе. Назовём такую перспективу, в отличие от нулевой, прямой и обратной, которые получают обобщённое название положительной перспективы, отрицательной перспективой. Отрицательной же она названа потому, что предмет, если он не представлен в нулевой перспективе, т. е. не является плоскостным изображением, распадается в обратной перспективе на части при попытке быть реализованным в контррельефе. Таким образом, попытка изъять наружу образ сознания при помощи стены приводит к его разложению на изломанные и истончённые части, оставляя для восприятия фон стены или попросту стену, которая остаётся неизменной. Изображение в жанре граффити лишено топоса стены; этому изображению остаётся только локус.

Отдельно следует сказать несколько слов о светотени в искусстве граффити, ибо именно она очерчивает границы изображения. А границы эти таковы, что литеры и изображения как бы висят в воздухе, существуют сами по себе, не опираясь на стену, – это отрицание стены, по счастью, только визуальное. Причём граница, утолщённая, обведённая, тяготеет к негативу и стремится показать

<sup>24</sup> Третьяков, указ. соч., с. 60–61.

<sup>25</sup> В цитируемом ранее сочинении Н.Н. Третьяков называет наличие задней плоскости «законом рельефа»; см.: Третьяков, указ. соч., с. 54.

<sup>26</sup> Там же, с. 60.

изнанку изображаемой части. А без стены внутреннее становится внешним. К счастью, и это только иллюзия. Ведь стена есть запрет, который не от человека.

Начатки отрицательной перспективы появились у упомянутых ранее художников, тяготеющих в своём творчестве к монументализму. Теперь можно сказать, что монументализм есть компенсаторная реакция на апофатику изобразительного творчества в отрицательной перспективе, использующей плоскость (стену) в качестве подложки: в реальном трёхмерном пространстве возможна только скульптура как искусство границы.

Отдельно следует отметить отсутствие выделенного центра (или центров) восприятия в отрицательной перспективе. Такой центр (или центры) непременно присутствует в положительной перспективе и, в конечном счёте, определяется композицией изображения. Особенно это заметно в станковой живописи в случае воссоздания интерьера:

«...композиция в интерьерных картинах приобретает концентрический характер, изображение фигур и предметов строится в соответствии с движением к центру. Таков “изобразительный закон” интерьера. Между прочим, следствием этого закона является сходство станковой картины с театральной сценой»<sup>27</sup>.

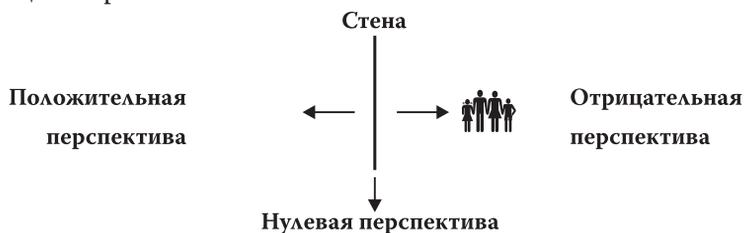
Театральное же действие может происходить только в глубине представляемого пространства, тогда как отрицательная перспектива предполагает выход предметов и фигур навстречу зрителю. Если в театральном эксперименте при живых актёрах такой выход возможен, то в отрицательной перспективе, например, граффити фигуры могут демонстрировать не более чем намерение выйти наружу, застывая на стене, будучи «приклеены» к ней фоном, который сами же часто и образуют. Какой контраст с динамикой плоскостных фигур античности!

Чем же объяснить отсутствие центра в отрицательной перспективе и его наличие в перспективе положительной? Определим центр (или центры, что особенно возможно в прямой, или итальянской, перспективе вследствие нескольких точек проектирования) как некое место изображаемого пространства, представляющее нечто целое, например центральную фигуру или предмет. Очевидно, что в сложном композиционном построении таких центров может быть несколько. И каков бы ни был сюжет, в положительной перспективе, как правило, изображается то, что реально существовало. Даже у таких художников, как Пикассо или Дали, изображаемые части фигур являются частями реально существующего целого, а тем самым, отсылают к этому целому. Как бы ни относиться к сюрреализму, он остаётся реализмом. А это значит, что источником инспираций художника в положительной перспективе является существующее, как бы оно ни было искажено творческим

<sup>27</sup> Третьяков, указ. соч., с. 76.

сознанием. Такое сознание всегда отыщет в себе центр(ы) внимания, воспринимающий(ие) вовне целостности, а затем перенесёт их на плоскость. Можно предположить, что чем больше таких центров отыщется в сознании, тем больше будет положительная глубина изображаемого пространства. Но если центр внимания, обращённый к целому вовне, отсутствует, то он отсутствует и внутри, то есть в сознании. Возможно, творец, изображающий нечто в отрицательной перспективе, осознает себя как личность, т. е. некую целостность? Но нет, если фигура человека изображается в отрицательной перспективе, то она лишена индивидуальных черт и может быть названа, в соответствии с классификацией Ч.-С. Пирса, разве что знаком-индексом. Зато порождённых фантазией чудищ в искусстве граффити хоть отбавляй. Вместо центра внимания, обусловленного композицией, в таком искусстве существуют центры удивления, или, лучше сказать, поражения оставшихся фигур или предметов изображения. Выступая во внешний мир навстречу зрителю, сконструированные фантазией фигуры умяляются, чтобы слиться с фоном стены. Только монументализм изображения и дистанция зрителя обеспечивают их «существование». При удалении от плоскости изображения здесь можно обнаружить тот же эффект, что и в картинах пуантилистов, но с точностью до наоборот: если смотреть на картину пуантилиста с близкого расстояния, то изображение распадается на совокупность разноцветных точек, а изображение граффити – на окрашенные плоскости, представляющие изломанные части, тогда как с увеличением расстояния на картине пуантилиста проступает изображение в прямой, называемой здесь также положительной, перспективе, а рисунок граффити в отрицательной перспективе так и остаётся набором границ частей. Можно было бы сказать, что в положительной перспективе центр – даже при нескольких точках проектирования – объединяет, а отрицательная перспектива обнаруживает границу, которую, как кажется, следует трактовать как запрет, в данном случае – на творчество, один, если не главный, аспект которого есть изъятие внутреннего наружу. Но у стены свои законы, или запреты, которые в изобразительном искусстве называются законами перспективы. Однако оказывается, что эти законы не исчерпываются естественно-научными теориями, но содержат запрет на творчество сугубо «от себя».

Сказанное выше о перспективах представим схематически следующим образом:



#### 4. О творчестве (вместо заключения)

Феномен стены столь объемлющ, что в культурологическом плане он может показаться неохватным, а уж тем более он не может быть обрисован в одной статье. Чтобы только указать на возможные аспекты феномена стены, приведём ряд её синонимов, каждому из которых с точки зрения запрета может быть посвящено не одно исследование. Итак, в нашем понимании стена – это граница, межа, препятствие, преграда, препона, предел, грань, мера, рубеж, черта и т. д., и т. п. Среди приведённых синонимов стена выделяется своей долгой историей, своей распространённостью, своей ригористичностью (почти полное игнорирование одной из пространственных координат), своей, в конечном счёте, неуничтожимостью, которая столь хорошо представляет кумулятивный эффект истории. Однако история стен не совпадает с историей, и прежде всего с историей философии, поскольку история стен есть история запретов, а история философии, и уж тем более оплодотворяемых ею наук, есть история развития знаний, вопрошающих о том, что можно, а не о том, чего нельзя. В науке запреты обнаружались только в XX веке – в общем случае, в фундаментальных теоремах математики, принципах физики, короче говоря, в метанаучном подходе, сделавшем акцент на методах. Естественные науки первыми пришли к запрету в методах исследования, но в силу своего эмпирического характера приняли как должное запрет на рассматриваемую онтологию.<sup>28</sup> Иное дело гуманитарные науки, и в частности философия, не только не обратившие внимания на категорию запрета, но и активно занимающиеся творчеством, т. е. развивающие методы созидания. Таковыми следует считать дескриптивную психологию, пытающуюся построить «формальную онтологию», или «теорию предметов». Философия не была бы философией, если бы не отреагировала на подобные попытки. Так возникла аналитическая философия, справедливо и сразу заметившая, что для построения подобных онтологий используется язык. И если бы аналитическая философия в дополнение к исследованию языка поставила вопрос не о том, что может быть, а о том, чего не может быть, то она вскоре заняла бы креационистскую позицию, но слишком велика оказалась инерция развития столь древней дисциплины, как философия.

Однако сегодня история стены и история философии совпали в методе и совместно открывают новый этап в историософии – апофатическую философию, запрещающую создавать сущее, а точнее, изымать предметы изнутри и являть их наружу. О методе описания (а не экспликации, чем занимается аналитическая философия) фиктивных предметов в философии здесь речь не может идти, а об

<sup>28</sup> См., напр.: Катасонов В.Н. *Боровшийся с бесконечным. Философско-религиозные аспекты генезиса теории множеств Г. Кантора*. М., 1999; Адо П. *Духовные упражнения и античная философия* / Перев. с франц. при участии В.А. Воробьёва. М.: «Коло», 2005.

изображении таких предметов в отрицательной перспективе, разлагающей целое на части, сказано выше. Поэтому изобразительное искусство нашло иной способ «созидания» имажинативных предметов, например компьютерную графику 3D изображений. И здесь можно обнаружить более детальное совпадение методов творчества в философии и искусстве: общим для философии и практической эстетики является язык, правда, для первой, как правило, естественный, а для второй – искусственный.

Таким образом, общий знаменатель найден. Остаётся показать, что, невзирая на отличия в органоне, удаётся создавать не более чем иллюзии. Работа эта только начинается, но уже сейчас можно сказать, что явлено вовне может быть только то, что подчинено закону как запрету, обнаруживаемому вовне в виде границы, запрета, или, обобщённо – стены. И если творцы попытаются явить внутреннее вовне, то их порыв обречён на неудачу, ибо, как подсказывает пространство иконы, представляющее внутренний мир, в иконе нет онтологических границ. А всё, что может изучать аналитический философ, например круглый квадрат, может стать не более чем предметом 3D анимации.