

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**В.И. ЖУКОВСКИЙ, Н.П. КОПЦЕВА,
Д.В. ПИВОВАРОВ**

**ВИЗУАЛЬНАЯ
СУЩНОСТЬ
РЕЛИГИИ**

МОНОГРАФИЯ

Красноярск 2006

ББК 87.215

Ж 86

Рецензенты:

д-р филос. наук, проф. А.И. Панюков (Сиб. юрид. ин-т МВД России)

д-р филос. наук, проф. Е.Н. Викторук (Сиб ГТУ)

Жуковский В.И.

Ж 86 Визуальная сущность религии: Монография / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, Д.В. Пивоваров; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2006. – 461 с.

ISBN 5-7638-0628-X

Монография посвящена исследованию актуальных проблем философии, теории и истории искусства. Концептуальные положения авторов подкреплены большим объемом аналитического материала, связанного с памятниками мирового изобразительного искусства.

Книга предназначена для специалистов в области философии, религиоведения, искусствознания, для студентов и аспирантов гуманитарных специальностей, а также для всех, кого интересует теория и история изобразительного искусства, философия религии, философия искусства.

Первая часть монографии создана д-р филос. наук, проф. Даниилом Валентиновичем Пивоваровым; вторая ее часть – плод совместных усилий д-р филос. наук, проф. Натальи Петровны Копцевой и д-р филос. наук, проф. Владимира Ильича Жуковского; третья часть монографического исследования написана Владимиром Ильичем Жуковским.

ISBN 5-7638-0628-X

© В.И. Жуковский, Н.П. Копцева,

Д.В. Пивоваров, 2006

© КрасГУ, 2006

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
Часть первая. РЕЛИГИЯ И ЕЕ ЯЗЫК	8
1.1. ПРОБЛЕМА СУЩНОСТИ РЕЛИГИИ	8
1.2. ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА РЕЛИГИИ.....	42
1.3. СМЫСЛ ЖИЗНИ: ТИПОЛОГИЯ И ВОПЛОЩЕНИЕ В ЯЗЫКЕ ИСКУССТВА	77
1.4. СИМВОЛЫ ОСНОВНЫХ РЕЛИГИЙ	87
Часть вторая. РЕЛИГИОЗНАЯ СУЩНОСТЬ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	102
2.1. РЕЛИГИЯ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА	102
2.2. РЕЛИГИОЗНАЯ ОСНОВА ПРО-ИЗВОДСТВА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	118
2.3. РЕЛИГИЯ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ-ВЕЩЬ В ЕГО ЗАКРЫТОСТИ И ОТКРЫТОСТИ.....	130
2.4. ПОТРЕБЛЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА: РЕЛИГИОЗНАЯ СУЩНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА.....	151
2.5. РЕЛИГИОЗНАЯ СПЕЦИФИКА «ИНДЕКСНО- СИМВОЛИЧЕСКИХ», «СУММАТИВНО-ИКОНИКО- СИМВОЛИЧЕСКИХ» И «ИНТЕГРАЛЬНО-ИКОНИКО- СИМВОЛИЧЕСКИХ» ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ.....	176
2.6. РЕЛИГИОЗНАЯ МИССИЯ СИСТЕМЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	212
2.7. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЭЛЕМЕНТОВ СИСТЕМЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА «СТИЛЕВОЙ ОБРАЗЕЦ», «ШЕДЕВР», «РЯДОВОЙ».....	232
Часть третья. РЕЛИГИОЗНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АРХИТЕКТУРЫ, СКУЛЬПТУРЫ, ЖИВОПИСИ	242
3.1. РЕЛИГИОЗНАЯ СУЩНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АРХИТЕКТУРЫ	242
3.1.1. <i>СТОУНХЕНДЖ</i>	242
3.1.2. <i>ВЕТХОЗАВЕТНАЯ СКИНИЯ</i>	255
3.1.3. <i>СТУПА № 1 В САНЧИ</i>	259
3.1.4. <i>ПАРФЕНОН В АФИНАХ</i>	270
3.1.5. <i>ПАНТЕОН В РИМЕ</i>	276
3.1.6. <i>СОБОР СВЯТОЙ СОФИИ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ</i>	279
3.1.7. <i>ЦЕРКОВЬ «САНКТ МИХАЭЛЬ» В ХИЛЬДЕСХАЙМЕ</i>	282
3.1.8. <i>СОБОР В РЕЙМСЕ</i>	286
3.1.9. <i>ЦЕРКОВЬ ПОКРОВА БОГОРОДИЦЫ НА НЕРЛИ</i>	287
3.1.10. <i>УСПЕНСКИЙ СОБОР МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ</i>	298
3.1.11. <i>«САЛОН ПРИНЦЕССЫ» ОТЕЛЯ ДЕ СУБИЗ В ПАРИЖЕ</i>	305
3.1.12. <i>ЦЕРКОВЬ СВЯТОГО КАРЛА БОРРОМЕЯ В ВЕНЕ</i>	307
3.1.13. <i>КАПЕЛЛА НОТР ДАМ ДЮ-О В РОНШАНИ</i>	312
3.2. РЕЛИГИОЗНАЯ ОСНОВА ПРОИЗВЕДЕНИЙ СКУЛЬПТУРЫ	321
3.2.1. <i>«ЧЕРЕП И ТРИ ДЛИННЫХ КОСТИ ПЕЩЕРНОГО МЕДВЕДЯ»</i>	321

3.2.2. «МАКАРОННЫЙ ФРИЗ».....	324
3.2.3. «МОНТЕСПАНСКИЙ МЕДВЕДЬ».....	325
3.2.4. «БИЗОНЫ».....	328
3.2.5. «СФИНКС».....	329
3.2.6. «ДИСКОБОЛ» МИРОНА.....	332
3.2.7. «СИДЯЩИЙ БУДДА».....	338
3.2.8. «ШИВА НАТАРАДЖА».....	346
3.2.9. «ДАВИД» МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ.....	349
3.2.10. «УСПЕНИЕ БОГОМАТЕРИ» БРАТЬЕВ АЗАМ.....	356
3.2.11. «ФЛОРА» ЭТЬЕНА ФАЛЬКОНЕ.....	361
3.2.12. «ТЕСЕЙ И КЕНТАВР» АНТОНИО КАНОВЫ.....	362
3.2.13. «АМУР И ПСИХЕЯ» АНТОНИО КАНОВЫ.....	365
3.2.14. «ВЕЛОСИПЕДНОЕ КОЛЕСО» МАРСЕЛЯ ДЮШАНА.....	369
3.3. РЕЛИГИОЗНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИРОВОЙ	
ЖИВОПИСИ.....	375
3.3.1. ИКОНА «СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ».....	375
3.3.2. «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.....	381
3.3.3. «ДЖОКОНДА» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.....	386
3.3.4. «СИКСТИНСКАЯ МАДОННА» РАФАЭЛЯ САНТИ.....	393
3.3.5. «АФИНСКАЯ ШКОЛА» РАФАЭЛЯ САНТИ.....	399
3.3.6. «ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ И ЛЮБОВЬ НЕБЕСНАЯ» ТИЦИАНА.....	403
3.3.7. «ВЕНЕРА С ЗЕРКАЛОМ» ДИЕГО ВЕЛАСКЕСА.....	406
3.3.8. «ДЕВУШКА С ПИСЬМОМ» ВЕРМЕРА ДЕЛФТСКОГО.....	427
3.3.9. «ДЕТИ ФЕРМЕРА» ЖАНА ОНОРЕ ФРАГОНАРА.....	433
3.3.10. «КЛЯТВА ГОРАЦИЕВ» ЖАК-ЛУИ ДАВИДА.....	436
3.3.11. «ДВОЕ, СОЗЕРЦАЮЩИЕ ЛУНУ» КАСПАРА ДАВИДА ФРИДРИХА.....	437
3.3.12. «ЯВЛЕНИЕ МЕССИИ» АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА.....	439
3.3.13. «БАЛ В МУЛЕН ДЕ ЛА ГАЛЛЕТ» ОГЮСТА РЕНУАРА.....	446
3.3.14. «ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ» ВАЛЕНТИНА СЕРОВА.....	451
3.3.15. «ЖЕНЩИНА И ПТИЦА НОЧЬЮ» ХОАНА МИРО.....	453
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	459

ВВЕДЕНИЕ

Человечество не знает такого периода своей истории, когда индивидуальная или социальная людская жизнь протекала бы вне пространств религии и искусства. Можно смело утверждать, что религия и искусство – это неотъемлемые атрибуты человеческого бытия, своеобразные зеркала, глядя в которые люди постигают суть своего происхождения и предназначения. За многие века разные народы произвели на свет великое количество религиозных верований и художественных творений. Ныне в мире существуют обширнейшие хранилища священных книг, гигантские музейные собрания памятников архитектуры, скульптуры, живописи. В то же время религия и искусство – это не столько объекты историко-археологических изысканий, сколько живая реальность, в которую современный мир погружен также неизменно глубоко, как и десятки веков назад.

Теоретическая систематизация знаний о религии и искусстве началась сравнительно недавно: наука об этих феноменах сложилась только в девятнадцатом столетии. При этом по сию пору как религиоведение, так и искусствознание в основном опираются на эмпирические методы научного исследования, занимаясь главным образом обработкой и классификацией того огромного полученного опытным путем материала, который день за днем издавна накапливается в сферах живой религии и живого искусства. Парадоксально, но лишь в двадцатом веке впервые была поставлена проблема методологической специфики гуманитарного познания, отличающая ее от методологии естественных наук. Современные ученые только-только начинают разрабатывать подходы к различным областям исследования духовной сферы человечества, не говоря уже о том, что универсальная теория, объясняющая единство человеческого духа в его конкретных формах – задача, решение которой уходит в будущие десятилетия и даже, вероятно, столетия. Точнее сказать, проблема метода изучения гуманитарного познания настолько совпадает с разворачиванием людского самопознания и самосознания, что и каждый конкретный человек, и различные социальные общности наверняка будут век за веком заново осмыслять истоки своего духа и различать его в тех творчески-визуальных художественных произведениях, которые постоянно производятся людьми в их совокупной жизнедеятельности.

Настоящая монография теснейшим образом связана с разработкой целостной теории, доказывающей необходимость исследования религии и искусства в универсальном познавательном пространстве. Знаменитый философский тезис о внутреннем целеполагающем тожде-

стве философии, религии и искусства должен быть подкреплен глубинным анализом конкретных феноменов: философских теорий, религиозных систем, продуктов художественной деятельности. Он требует своего обоснования посредством создания такой теоретико-концептуальной схемы, где были бы представлены принципы, понятия, категории, идеи, гипотезы, позволяющие прояснить как единство философской, религиоведческой и искусствоведческой предметности, так и истоки теснейшей сущностной связи указанных феноменов. Решение этой проблемы и стало главной научной целью данной монографии.

Монографическое исследование философии религии и раскрытие ее методологических возможностей для теории искусства и анализа художественных творений включает в себя три части. Каждый раздел книги имеет свое предназначение. Так, в первой части делается обзор всего интеллектуального наследия, которое, будучи произведено совокупной человеческой мыслью, позволяет сделать соответствующие исследовательские ходы, связанные с пониманием сущности религии, религиозного языка, теории знака и других важнейших проблем гуманитарной сферы знания. Причем речь здесь идет не столько об описании существующих концепций и идей, сколько о научном обосновании определенного единства в развитии системы взглядов на религию как духовную связь человека и Абсолюта, что в различных религиях и теориях понимается одновременно и конкретно, и универсально. Именно на фундаменте мировых достижений философии религии выстраиваются вторая и третья части этой книги.

Второй раздел монографии посвящен построению современной теории изобразительного искусства, потребовавшему введения целого ряда новых понятий, принципов и категорий, что позволило освоить системную целостность всеобщей истории искусства, понять спектр глобальных закономерностей в процессе производства художественных произведений, выработать методологию и методику анализа конкретных зданий, статуй и картин, усвоить сущностное единство религиозного и художественно-визуального языка, постичь их общий смысл и предназначение для индивидуальной и социальной человеческой жизни, определить визуальную сущность религии.

Наконец, третья часть монографического исследования – это реализация универсальных теоретических принципов, разработанных в предыдущих разделах, при анализе шедевров мирового изобразительного искусства: памятников архитектуры, скульптуры, живописи всевозможных культурных пространств и исторических эпох, представленных различными жанрами, религиозными мировоззрениями, художественными стилями. Единство и уникальность многовекового про-

цесса производства творений искусства раскрывается через оригинальное исследование изобразительных шедевров, сотворенных в разное время мастерами разных народов с общей целью визуализации сущности религии. Особое значение здесь имеет раскрытие содержания тех универсальных идей, в процессе чувственно-зримого оплотнения и наглядного освоения которых реализуются объективные значения и личностные смыслы человеческого бытия.

Часть первая. РЕЛИГИЯ И ЕЕ ЯЗЫК

История человечества знает множество разнообразных религий и систем верований. Все они так или иначе исходят из идеи неполноты и несовершенства человека и предлагают пути нашего совершенствования, восхождения к высшей целостности, к спасению. Религии присущи четыре основных черты — обряд, предание, особый опыт и сакральный символический язык. Религия — одна из необходимых форм постижения мира и укрепления солидарности людей на основе признаваемых ими конечных смыслов универсума, жизни и совершенствования общества и индивида. Религия есть сфера нашего сознания, — писал Гегель, — «в которой решены все загадки мироздания, устранены все противоречия глубокой мысли, стихает вся боль чувства», она «есть сфера вечной истины, вечного покоя, вечного мира»; в ней все народы «всегда видели свое достоинство и праздник своей жизни»¹. Религиозный взгляд на мир — это одна из самых древних попыток узнать и понять мир как целое. Однако главное в религии — не доктрина, а образ жизни и трансформация личности.

1.1. ПРОБЛЕМА СУЩНОСТИ РЕЛИГИИ

Религия как связь. Слово *религия* (лат. *religio*) входит в русскоязычный оборот начиная с XVIII века. По мнению Цицерона, *religio* происходит от латинского термина *relegere*, что означает идти назад, обдумывать, бояться и пр.; отсюда дефиниция религии как богобоязненности и почитания богов. Большинство религиоведов предпочитает опираться на мнение Лактанция, христианского апологета I в. до н. э., согласно которому *religio* происходит от латинского глагола *religare* (вязать, связывать), и тогда религия есть связь, союз. Термин *religio* сопоставим в санскрите с терминами *dharmā* (учение, закон, истина и т. д.), *liga* (связь), *mokṣa* (освобождение от цепи перерождений и страданий).

Понятие связи может обозначать такие реалии, как обусловленность, сопряжение, соединение, неотрывность, скрепление, нераздельность, зависимость, общность, слияние в целое и т. п. Вместе с тем на практике под религией чаще всего подразумевается не всякая связь, но связь прежде всего духовная. Связи бывают внешними и внутренними, случайными и необходимыми, несущественными и существенными, материальными (вещественными) и нематериальными. В феномене связи различают три аспекта: материальный, энергетический и информа-

¹ Гегель Г. В. Ф. Философия религии: В 2 т. - М., 1976. – Т. 1. - С. 205.

ционный. Когда же говорят о религии как об особой связи, то обычно имеют в виду союз внутренний, необходимый, существенный, закономерный, нематериальный, информационно-энергетический; при этом религиозная энергия понимается как жизненная активность, высвобождение духовных сил. Будучи по преимуществу незримой, духовной связью, религия в то же время сопровождается своими материальными воплощениями — знаками, знаменами, символами, предметами культа, социальными организациями. Поэтому самая обобщенная характеристика религии все-таки нуждается в генеральном термине *связь вообще*, хотя ее сердцевиной является устойчивая духовная связь.

Духовность человека есть его постоянное стремление к Полноте Бытия, Абсолюту, беспредельному, к сверхчувственным первоисточкам и вершинам космоса и социума. Духовность — это процесс преодоления ограниченности своего индивидуального бытия посредством:

- а) актуализации врожденных духовных способностей,
- б) совершенствования приобретаемого духовного опыта,
- в) открытости другим людям и Богу.

В соответствии с этими векторами духовности религия имеет индивидуальную, социальную и космическую грани, тесно связанные друг с другом. Гармония между названными гранями духовной связи редко достижима. В зависимости от того, какая из граней обретает первостепенную ценность, религии можно условно подразделить на эгоцентрические, социоцентрические и космоцентрические.

Эгоцентрическая религия — это налаживание или восстановление духовной связи индивида со своим *истинным Я*, поиск собственной незримой сущности внутри себя, внутренний диалог о своем сокровенном и священном архетипе и о резервах самоусовершенствования. Трансцендентальное Я (ЭГО) есть необходимое условие единства эмпирического самосознания. По Канту, оно синтезирует ощущения в соответствии с категориями понимания. О нем ничего нельзя знать, так как это Я является лишь условием, но не объектом знания. Согласно Э. Гуссерлю ЭГО есть чистое сознание. Для Дж. Джентиле Я появляется в нашем сознании как чистое действие, когда мы пытаемся выразить свои мысли в языке. Такого рода индивидуалистическая религия, чаще всего атеистическая, внецерковная и внеконфессиональная, обычно исходит из идеи о самодостаточности «истинного Я» как микрокосма. Подчас сам индивидуальный микрокосм может пониматься не только как конденсат Вселенной, но и как снятая и вечно пребывающая в ЭГО вся историческая смена людей. Все, что есть, было и будет, уже заключено в истинном Я (в Я с большой буквы, в отличие от эмпирического

я), мое же несовершенное и повседневное я стремится воссоединиться с абсолютным Я в самом себе.

В отличие от Э. Дюркгейма, считавшего религию исключительно социальным явлением, У. Джемс обосновал реальность «личной» религии. Согласно Джемсу религия имеет эмоциональную природу, а источник религиозных чувств заключен в человеческом сердце. Единый религиозный опыт по-разному воплощается в жизни каждого индивида, отсюда и многообразие религий¹. Характерный пример эгоцентрической религии — дзэн-буддизм. Эгоцентрическая религиозность, возможно, служит предельным духовным основанием философского субъективного идеализма и имманентной философии с их самодостаточными принципами *«познай самого себя»* и *«ищи любой объект лишь внутри самопознания»*. В XX в. распространению различных вариантов эгоцентрической религии способствовали ницшеанская доктрина о смерти Бога и рождении сверхчеловека, а также атеистический экзистенциализм с его концепциями потерянного человека, человека как кузнеца своего счастья и человека, видящего ад в других людях. Эгоцентрическая религия мобилизует резервы самопознания и творчества индивида, совершенствует способности личности, формирует уважительное отношение к своему ЭГО как к непреходящей ценности. Но, взятая сама по себе, эта религия явно недостаточна для выполнения социальных и космических функций человека. Преобразуясь же в компонент социоцентрической или космоцентрической религии и лишаясь вследствие этого многих своих негативных черт, духовное восхождение к истинному Я помогает более полному постижению максимы *«относись к другому, как к самому себе»*.

Социоцентрическая религия выражает стремление родового человека или какой-либо части общества собрать все свои разрозненные сущностные силы воедино. Эти силы односторонне проявляются через отдельных индивидов, и их нужно сплотить, дабы обрести всеединство. Разделение труда и узкая специализация в обществе в тенденции низводят индивидов до частичной функции. При этом архетип соборности постепенно утрачивается. Восстановить утраченное социальное единство или воссоздать такое единство на новом и более высоком духовном уровне — основная цель социоцентрической религии. В зависимости от ее идеалов, канонов и отношения к эгоцентрическому аспекту духовности она либо способствует, либо, напротив, тормозит, сопротивляется совершенствованию индивидуальности.

Уже в античности получили развитие секулярные религии, обожествлявшие человека — героев, вождей, императоров. Как отмечает

¹ См.: Джемс У. Многообразие религиозного опыта. — СПб., 1992.

В.Т. Звиревич, в греко-римской мифологии грань между человеческим и божественным была зыбкой и расплывчатой, поскольку она повествовала о теснейшем взаимодействии и единении богов и людей, о богоподобных героях¹. В XX в. государственный марксизм в СССР и Китае стал важнейшим вызовом традиционным религиям. Его можно назвать социоцентрической «квазирелигией» потому, что: а) он располагает метафизической системой абсолютного (идеей саморазвития материи-субстанции и творения человека), догматическим учением о спасении человечества через пролетарскую революцию, абсолютной целью построить коммунистический земной рай; б) жестко требует от своих верующих беспрекословной преданности символу веры; в) способен сакрализовать идеалы создаваемой коммунистической культуры и направлять в соответствии с ними энергию народных масс; г) выработал особый моральный кодекс строителя коммунизма, собственную символику и публичный церемониальный язык для прославления вождя, партии и народа. Нетрудно усмотреть многочисленные аналогии между доктриной марксистского миллениума и христианской доктриной второго Пришествия Христа, верой в объективный дух времени и Абсолютный Дух и т. д. Правда, в отличие от христианского требования терпеливо относиться к тирании марксизм вдохновляет к мятежу против богатеев и эксплуататоров.

Обожествление людьми своей социальной группы (рода, племени, народа, нации) основано на биологическом альтруизме и было закреплено в ходе естественного отбора. Ральф Бурхо — основатель и в течение многих лет издатель журнала «Зайгон: Журнал религии и науки» — говорит, что главную роль в воспитании альтруизма и общественного сотрудничества, выходящих за рамки генетического родства, сыграла религия. Совокупность ценностей, передаваемая религиозными мифами и обрядами, способствует сплочению общества. Религия была закреплена в ходе естественного отбора, поскольку она способствовала выживанию биокультурной группы. Вместе с тем религия воспитывала также враждебность в отношении к другим группам, которые ей угрожали. Все это способствовало выживанию биокультурной группы и развитию веры в сверхценные свойства «социального Я» (СУ-ПЕРЭГО), которые становились объектом поклонения.

Космоцентрические религии обычно определяются как восстановление или налаживание связи с Богом, космическим центром, средоточием Вселенной. Например, христианство, основанное на идее о том, что Адам своим грехопадением порвал связь с Богом, испытывает в лице народившегося от Бога человечества вину перед Творцом и пы-

¹ См.: Звиревич В. Т. Обожение человека в античности. - Екатеринбург, 2001.

тается восстановить с Ним духовную близость. Второй Адам — Иисус Христос — искупил первородный грех, и теперь все христиане, родившиеся к новой жизни через крещение водой и Святым Духом, находят-ся в духовной связи с Богом.

Религия как изменяющаяся связь. Как видим, религия во всех ее общих вариантах обычно понимается как изменяющаяся духовная связь (с абсолютным Я, родовым человеком, Богом). При этом в каждой конкретной религии возможно свое понимание этой связи:

а) эта связь могла быть изначально непосредственной, но затем оборвалась, и ее восстанавливают;

б) эту связь еще предстоит установить вначале опосредованно, а потом, переводя на более высокие уровни, превратить в непосредственную;

в) эту связь требуется воспроизводить как в разные периоды жизни одного и того же индивида, так и в череде поколений людей;

г) в определенную религию будет постепенно вовлекаться все больше людей, и она станет всеохватывающей.

Если первые два аспекта религии подпадают под определение «восстановление связи», то последние два — под «воспроизводство связи». Приставка *ре-* в слове *религия* одинаково отвечает обоим смыслам. Подчас второй смысл упускают из виду и понимают религию лишь как восстановление ранее утраченной духовной связи.

Это дает основание, например, некоторым буддийским школам оспаривать непреходящую ценность религии и заявлять о своей якобы «нерелигиозности». Аргумент при этом таков: что это за духовная связь, коль скоро она рвется и ее надо восстанавливать! На самом деле, говорят представители этих школ, связь человека со средоточием мировой энергии никогда не порывается, а потому истинная вера может быть только «лигой», «йогой», но не «религией». Отказываясь именовать буддизм религией, многие буддисты подкрепляют это заявление и таким аргументом: если религия есть восстановление связи человека с Богом, то буддизм не является религией, так как полагает, что спасение человека всецело зависит от его собственных усилий, но не от помощи богов; Будда Гаутама — не бог, а человек, ставший совершенным и просветленным благодаря своему методу.

Если учесть различие двух смыслов слова *религия* и предложенную выше типологию религии, то оба эти аргумента не имеют достаточной силы, поскольку, во-первых, религия может пониматься и как восстановление связи, и как воспроизведение связи в поколениях (буддизм подпадает под последнее), а во-вторых, религии могут быть не только теистическими, но и атеистическими. Так, в буддизме есть атеи-

стические и теистические направления, но и те, и другие квалифицируются как религиозные течения.

Взаимопроникновение форм сознания. Религия, как и другие формы общественного и индивидуального сознания, вносит собственный духовный вклад в противоречивый процесс объединения индивидов, малых и больших социальных групп. Она, так или иначе, способствует восполнению вредных для единства общества последствий разделения труда и классового расслоения, хотя далеко не всегда успешно справляется с этой задачей. Ни одна форма общественного сознания не в силах существовать в культуре вне взаимодействия с другими формами и без опоры на них. Каждая из них — лишь отдельная грань духовной и душевной жизни людей. Но это такая грань, утрата которой влечет за собой угасание социальной целостности и жизнеспособности общества.

Отношение к сверхчувственному. Каковы специфика религиозной духовности и основной вопрос религиозного мироотношения человека? Религия сопряжена с ответами на вопросы:

1. Существует ли сверхчувственная реальность, которой подчиняется весь видимый порядок вещей, и чего больше в мире — открытого нам или сокровенного?

2. Если сверхчувственная реальность имеет объективное существование, то как мы, телесно принадлежащие к чувственно воспринимаемому миру, можем знать о ней?

3. Открывается ли нам сверхчувственный мир в знамениях обычных вещей, воплощается ли в избранном человеке, его поведении и словах или дается нам в форме умопостигаемых, но незримых законов природы и общества?

Но разве эти вопросы специфичны только для религиозного сознания? К тому же и сформулированы они нами на философском языке. Эти вопросы ставят перед собой в той или иной форме не только богословы, но также философы, естествоиспытатели, художники, политики, юристы. Проблема связи явления и сущности — одна из онтологических формулировок основного вопроса философии.

Естествоиспытатели усматривают одну из главных задач науки в обнаружении объективных законов природы, в открытии сверхчувственных связей вещей и процессов. Закону как объективной существенной связи приписывается атрибут бесконечности; он вездесущ, но не обладает ни запахом, ни вкусом, ни зримой геометрией, ни акустической модальностью. Ученые нередко склонны мнить, что объективные законы правят миром, подчиняют себе природные явления и события. В их представлении характер научного поиска совмещен с призраком

закона. Равным образом обстоит дело и в искусстве. Гегель определял искусство как чувственное явление идеи (сущности) и усматривал основной вопрос искусства в поиске путей преодоления раздвоенности мира на мир идеальный и мир реальный. Воплощая сокровище сущности в совершенных чувственных формах, искусство помогает людям утратить чувство страха перед неведомыми сущностными силами бытия. Гуманитарии и обществоведы вглядываются в глубины человека и социальной жизни и пытаются разгадать тайные законы произрастания человечества.

Как видим, все основные формы общественного сознания изначально сопряжены с одной и той же «троицей» вышеобозначенных проблем, хотя всякий раз и в отдельности формулируют их на своем особом языке. Для обнаружения тождества и разнообразия формулировок данных фундаментальных проблем человеческого существования наиболее подходит язык богословия и философии, к которому нам и пришлось прибегнуть. Тождество в отношении исходных вопросов свидетельствует о том, что нет независимых друг от друга форм общественного сознания, но все они проникают друг в друга, взаимодополнительны и суть ветви одного и того же древа познания добра и зла.

Неопределенность границ религии. Из сказанного, в частности, следует, что религия пропитана философией, мифологией, искусством, наукой, моралью, правом, политикой. Поэтому невозможно точно определить ее границы и ясно ответить на вопрос, где кончается религия и начинаются наука, философия, мораль и т. д. Равным образом не поддаются однозначному определению, например, границы науки — как выделить из нее религиозные, мифологические, философские и иные компоненты?

В сознании реального индивида обычно совмещены и взаимоувязаны все эти модусы духа и души.

Кто может сказать, где, допустим, кончается Исаак Ньютон-теолог и начинается Ньютон-физик и математик? Как можно четко различить в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи схему оптико-физического эксперимента с отражением луча света и художественное воплощение великим мастером религиозного предупреждения монахам: «Нет ничего тайного, что бы не стало явным»? Что в первую очередь обусловило содержание принципа абсолютности скорости света в теории относительности Альберта Эйнштейна — библейское учение о вечном божественном свете, философский пантеизм Баруха Спинозы или только конструктивное обобщение оптических экспериментов физиков? Эйнштейн, как известно, любил советоваться с Торой, увлекался

спинозизмом и не считал религиозно-философскую методологию чем-то внешним для теоретической физики.

Точных ответов на эти и подобные им вопросы не существует, поскольку человеческий дух вообще не знает четких границ и не поддается номенклатурному или дисциплинарному исчислению, как бы по этому поводу ни сетовали любители жестких классификаций. Тем не менее, абстрактное мышление помогает провести относительные границы между различными формами общественного сознания. Философски сформулированная выше триада проблем восходит к основному вопросу религии о взаимосвязи человека и Абсолюта. Каждая религия дает Абсолюту разные имена: Бог, Центральная Энергия, Сверхчеловек, Родовое Я, абсолютное Я в моем я, Солнце, Огонь и т. д. Категория Абсолюта предельно обобщает архетипические представления космоцентрических, социоцентрических и эгоцентрических религий.

Три главных аспекта основного вопроса религии. Основной вопрос религии «вообще», поставленный в самой абстрактной форме, имеет следующие три взаимосвязанных аспекта:

- 1) существует ли Абсолют?
- 2) как его можно познать?
- 3) как к нему практически относиться?

Характер конкретной религиозной связи существенно зависит от особенностей решения этого основного вопроса. Из этого же вопроса можно философски вывести все принципиальные варианты религиозной рациональности.

Первичный язык религии — молитва, хвала и проповедь, а доктрина и опыт представляют собой вторичный язык. Психиатр Эжен д'Акили утверждает, что религиозный опыт связан, главным образом, с деятельностью правого полушария головного мозга. Вера в реальность абсолютного единого бытия психофизиологически обеспечивается, в первую очередь, работой правого полушария, а логическое доказательство бытия Абсолюта — активностью левого полушария.

Является ли религия верой в сверхъестественное? Нередко религию определяют как веру в сверхъестественное бытие каких-либо существ, вещей или отношений к ним. Например, «Международный религиозный словарь» толкует религию как «систему веры в действительность, возникающую сверхъестественным путем, и практику, складывающуюся на основе этой веры»¹. Но что такое сверхъестественное? Сверх того, что есть, сверх бытия? Или сверх существования, экзистенции, наличного бытия, сотворенной природы? Одни религиоведы раскрывают сверхъестественное через понятия сверхчувственного, нете-

¹ International Dictionary of Religion. - N.Y., 1984. - P. 155.

лесного, непротяженного существования — как чего-то не обнаруживаемого внешними органами чувств человека и приборами. Другие придают ему более узкий смысл: сверхъестественное — это особое гипотетическое измерение иного пространства, в котором душа может обитать без земного тела («загробный мир»). Однако многие религиоведы все-таки избегают понятия сверхъестественного из-за расплывчатости и парадоксальности его смысла.

Плотин о Едином. В европейской культуре специфическое представление о сверхъестественном восходит к трактовке неоплатоником Плотинем понятия Единого: Единое — это сверхбытие, сверхъестина, и нельзя утверждать, что оно обладает бытием. Плотин поставил вопрос об истоке всякого сущего и указал на Единое. Единое, по его мнению, выше всякого *есть*, так что само бытие «вообще» надо мыслить как проявление первоначала. В этом случае непроявленный Бог не тождествен всесуществованию, Его неточно именовать «Тот, кто Есть», Он сверхъестествен, а свойство «быть» можно прилагать лишь к творениям и проявлениям Бога. Так, Плотин различал Бога как Единое и бытие как продукт деятельности Бога. Концепция Плотина логически противоречива, так как в ней:

а) «Единое» искусственно отрывается от «многого», от того, что объединяется;

б) непроявленное «Единое» объявляется изначально несуществующим и не имеющим бытия, так что невозможно ни утверждать, что Бог есть, ни отрицать этого.

У Плотина было немало последователей среди неортодоксальных христиан. Возможно, именно к его концепции восходит бессмысленное суждение о Боге как о «сверхъестественном начале того, что есть», противоречащее всем священным книгам монотеистов. Любопытно, что, облегчая себе критическую работу, многие советские атеисты определяли религию как ложную веру в сверхъестественное, не обнаруживая в «сверхъестественном» никакого реального содержания. Однако их критика направлялась на несуществующий предмет, а следовательно, была беспредметной.

Сверхъестественное — метафизическое? Обычно справочные издания определяют сверхъестественное как нечто стоящее над физическим миром (миром изменений) и не повинующееся законам физической природы.

Так, Д. М. Угринович пишет: «Сверхъестественное — значит нечто, не подчиняющееся законам материального мира, выпадающее из цепи причинных связей и зависимостей»¹. Антиподом материального

¹ Угринович Д. М. Введение в религиоведение. - М., 1985. - С. 4.

мира является мир нематериальный. Значит ли, что «сверхъестественность» приписывается нематериальному миру, будь то мир объективных идеальных сущностей или субъективный мир сознания? Согласно «Метафизике» Аристотеля мир нематериальных объективных сущностей не подчиняется законам физического изменения, он непреходящ, неизменен, неподвижен. Но верно ли говорить, что сверхъестественное — это метафизическое? Вряд ли верно, ибо сверхфизическое, по Аристотелю, имеет бытие, хотя бы потенциально — в смысле чистой формы (морфе). Субъективный мир человеческого сознания тоже невозможно описать в терминах физической науки и объяснить действием законов механики или оптики.

Вместе с тем современная физика расширила представление о формах объективного существования, когда ввела понятие виртуальных (неметрических, непротяженных) феноменов. Общая теория систем оперирует идеей нелокализации (и в этом смысле — нематериальности) тотального свойства системы. «Системное свойство», «информация», «функциональное существование», «виртуальный процесс» — все это понятия, не описываемые теориями вещества и поля, но подпадающие под общее понятие «объективное физическое существование», которое оказывается по своему общенаучному смыслу шире, чем понятие «материальный мир». Выходит, физическая реальность включает в себя не только материальное, но и объективное нематериальное существование виртуальных процессов и изменений. Если формально следовать дефиниции Д. М. Угриновича, то под определение сверхъестественного подходит «виртуальное-физическое». В философии есть понятия «метафизическое бытие», «субъективное существование» и «физическое существование». Никому из философов не приходит в голову, например, называть человеческое сознание «сверхъестественным». В «метафизическом» же усматривают высшую форму существования, но вовсе не сверхъестественное. Имена Бога в Священных Писаниях означают истинное бытие, но никоим образом не «небытие» или «сверхбытие». Невозможно не только мыслить, но даже поминать «сверхестину», «сверхсовершенство», «сверхбожественное». Ни одна из реальных религий на деле не опирается на веру в сверхъестественное.

Логическим антиподом «естественному» выступает «искусственное». Но резонно ли именовать искусственное «сверхъестественным»? Искусственное есть прежде всего физическое, преобразованное человеком, и оно обладает предикатом существования, то есть не является сверхъестественным. И для материалиста, и для идеалиста «сверхъестественное» — пустое понятие. К нему обращаются по чисто психоло-

гическим причинам, когда сталкиваются с ситуацией невыразимости мысли о Боге. Бог «не похож» ни на одну из известных форм существования и настолько запределен, что, казалось бы, проще говорить, что Он «сверхъестъ», «за всем этим», «сверх всякого нечто», «метареален» и т. п. Впрочем, когда затрудняются описать какое-либо явление, то довольно часто терминологически закрепляют предмет неясной мысли путем добавления к уже известным словам приставки «сверх» (например, «супермен») или «после» (например, «пост-капитализм»).

Супранатуральное. Чтобы разрешить логическую трудность, заключенную в понятии сверхъестины, зачастую незаметно подменяют понятия бытия («есть») или существования понятием природы («натуры») и говорят: сверхъестественное — то же, что и сверхприродное, супернатуральное, супранатуральное. Английское слово *supernatural* на русский язык обычно переводят как *сверхъестественное*.

Подобное решение вопроса ведет к еще большей логической путанице. Природное — это нечто, относящееся к роду, порождающему началу, истоку того или иного явления. Специалисты полагают, что слово «род» происходит от имени древнеславянского бога Родь (в индуизме Брахма). Язычники верили, что Родь — двуполое божество, отец и мать всех богов; он причинно участвует в рождении всех людей и вещей. Отсюда и слова: *родители, родные, Родина, народ, природа* и т. п. Если признавать Бога Отцом и родоначальником всех видимых космических форм и незримых законов мироздания, то логически противоречиво говорить о Боге как о супранатуральном, не различая при этом природу творящую и природу сотворенную. Исторически за термином «природа» сохраняется значение чего-то скрытого, сверхчувственного, внутреннего, хотя современное обыденное мышление придает этому термину нетрадиционный смысл: природа — это то, что нас окружает, и что мы видим вокруг. Обычно словом «природа» обозначают либо первоначальную сущность (ядро) вещи, либо всю совокупность вещей, не тронутую человеком. Так, Аристотель говорил, что природа семени дуба заключается в том, чтобы прорасти и стать взрослым дубом. Пантеизм приравнивает природу к Богу, а монотеизм разделяет и противопоставляет их.

Природа творящая и сотворенная. Античные материалисты называли природой видимых вещей незримые атомы, стихии, первоэлементы; идеалисты учили о божественной или об объективно-идеальной природе наличного мира. Прогресс в средневековой теологии был достигнут с различением в общем понятии природы двух видовых понятий — природы творящей (нерожденной, первой) и природы сотворенной (тварной, физической). Творящая природа (Бог) обладает бытием, а со-

творенная — существованием; Бог сверхсуществует, но он есть. Быть — вовсе не значит непременно находиться в данное время в каком-либо месте. Дух дышит там, где хочет. Дух вездесущ и вечен, вневременен, бытийствует. Закон сотворенной природы вездесущ лишь внутри области физического существования.

Иоанн Скот Эрнугена (ок. 810—ок. 877) различил четыре природы: а) первую — творящую и несотворенную (*Natura quae non creatur et creat*); б) нетворящую и сотворенную (*Natura quae creatur et creat*); в) творящую и сотворенную (*Natura quae creatur et non creat*); г) несотворенную и творящую (*Natura quae non creatur et non creat*). Первая природа есть непостижимый Бог как безусловное Ничто. Вторая природа — это пребывающая в Божественном Логосе (Духе Божьем) совокупность вечных идеальных прототипов будущих материальных вещей. Третья природа есть совокупность чувственно воспринимаемых единичных вещей, которая не обладает самостоятельным бытием, раскрывается через отношение ко второй природе и делится на истинно сущие виды и роды. Четвертая природа есть Бог, возвращающийся в Себя как конечная цель всех вещей. Возвращение вещей в Бога обусловлено искуплением. Единичное и особенное погружается в безусловное всеобщее, воссоединяется с ним, но не утрачивает в нем свою определенность. Первая природа постигается человеком через интуитивный разум (*intellectus*), вторая природа — через рассудок (*ratio*), третья — через внутреннее чувство (*sensus interior*). Можно заключить, что есть только один примиряющий всех оппонентов способ оправдать понятие сверхъестественного (хотя это словосочетание некорректно) — определять его посредством противопоставления творящей и физической (сотворенной) природы. Сверхъестественное — то, что не существует физически и имеет первородное (первоприродное) бытие. Только в этом смысле верно, что бытие Бога сверхъестественно, а религия как связь с Богом предполагает «веру в сверхъестественное».

Многообразие определений религии. Итак, дефиниция религии как веры в сверхъестественное неточна. Узким также является определение религии как веры в Бога или богов. Следует различать понятия «религия», «вера» и «конфессия». Можно, например, верить в существование Бога, но не искать с Ним связи или порывать эту связь. Так, Эпикур не сомневался в существовании богов, признавал их, но при этом полагал, что боги не вмешиваются в дела людей, и связь между большинством людей и богами отсутствует. Вместе с тем вера в существование Полноты Бытия (абсолютного Я внутри эмпирического я, социальной Софии, Бога) является центральным мирозерцательным ядром религии любого типа — эгоцентрической, социоцентрической

или космоцентрической. Существует также альтернативный — сугубо земной — взгляд на религию. Л. Фейербах и ряд других материалистически мыслящих философов, исходивших из представления о религии как *связи*, рассматривали религию не как связь человека с трансцендентным миром, а как земную связь между людьми.

Наиболее распространенные дефиниции религии. Потребность во всеохватывающем определении религии до сих пор не удовлетворена. Читатель может поразмышлять над следующими определениями, сформулированными в прошлые и нынешние времена: религия — это особое чувство зависимости человека от бесконечного (Ф. Шлейермахер); символика первобытных мифов о природе (М. Мюллер); вера в невидимые духовные существа (Э. Б. Тайлор); олицетворение и умиловивание тех природных сил, перед которыми люди беспомощны (Дж. Фрейзер); фантастическое отражение в форме неземных сил таких внешних обстоятельств, которые господствуют над человеком (Ф. Энгельс); чувство священного (Дж. Хаксли); универсальный невроз навязчивости в форме защиты от чувства внутренней неуверенности и страха (З. Фрейд); ритуальная культивация социально принятых ценностей (Д. Фишер); космически правильное устройство своего духа (М. О. Гершензон); вера в судьбу (Д. Б. Пратт); система истин, способная переделать характер признающего ее человека (А. Н. Уайтхед); стремление во что бы то ни стало отстоять всеобщую ценность какого-либо идеала (Дж. Дьюи). И это далеко не все из распространенных формул религиозности человека.

Противоречивая сущность религии. Автор каждой из указанных дефиниций обобщил факты, интуитивно относимые им к области религиозных явлений. Нет достаточных логических оснований (если не принимать во внимание идеологические соображения) отбрасывать любую из них как ошибочную. Но, вероятно, реальная противоречивая сущность религии не сводится ни к одной из них. Сущность как совокупность внутренних возможностей и отношений исключительно подвижна; любой из ее компонентов может стать решающим на том или ином этапе своего овеществления. Взятые вместе в изменяющихся пропорциях и взаимопереходах, они относятся к определенному порядку сущности религии.

В таком толковании сущности религии нет эклектики. Вряд ли можно отыскать логические и фактические доводы против предложенной методологии анализа сущности эгоцентрической, социоцентрической и космоцентрической религии (конечно, при условии, что оппоненты — эссенциалисты, т. е. люди, верящие в то, что у каждого явления есть своя сущность). Согласно этой методологии сущность религии

было бы неправильно оценивать как нечто «противопоказанное» человеческому прогрессу или как безусловно «полезное». До недавнего времени советский «научный атеизм», по крайней мере официально и от лица «диалектики», изображал религию как порождение консерватизма, рабского отчуждения, принуждения, страха, невежества, бессилия, пустой фантазии человека; атеисты противопоставляли религию прогрессу, культуре, разуму, науке, истине. Ныне «богоборцев» поубавилось, и в моду вошли прямо противоположные, но не менее экстравагантные по смыслу оценки значимости религии.

На некоторых исторических этапах развития человечества в самом деле прослеживаются те враждебные общественному прогрессу черты религии, которые фиксирует и в то же время преувеличивает «научный атеизм». Но в целом сущность религии к этим чертам не сводится. Религиозной жизни присущи противоположности консерватизма и изменчивости: а) религия преимущественно выступает силой, способствующей социальной стабильности и отражающей преобладающие общественные нормы; б) периодически появляются новые религиозные культы, меняющие ход истории. Религия, скорее, есть преодоление принудительного социального отчуждения, нежели продукт такого отчуждения. Анализ мировой религиоведческой литературы приводит к выводу, что религиозная духовность (с ее неосознаваемыми, эмоциональными, чувственно-образными, веровательными, рациональными и волевыми моментами) нацелена на сближение верующих, на притяжение единоверцев друг к другу и их священному объекту.

В этом смысле религия более походит на личную и коллективную любовь. «Бог есть любовь», — не случайно это выражение распространено среди верующих. Л. Фейербах даже пытался рассмотреть в любви безусловное творящее начало («Любовь есть Бог») и искал тайну религии в человеческом сердце. Правда, религиозная любовь к сакральному объекту прежде всего распространяется на единоверцев (или на Абсолют внутри я), но в отношении инакомыслящих она, бывает, оборачивается отталкиванием. В борьбе с иноверцами верующие черпают немало энергии для поддержания своей любви к Абсолюту и к своей церкви. Любовь, как известно, амбивалентна и способна переходить в ненависть, когда обожествляемый объект не отвечает взаимностью и не оправдывает возлагаемых на него надежд. Взаимопереходы любви, веры и надежды в отношении священных предметов характеризуют динамику религиозной духовности и духовности.

Из установки человека на «иметь» и «быть» Э. Фромм вывел две противоположных стороны религии — *авторитарную* (трансцендентный Бог господствует над человеком) и *гуманистическую* (как образ и подобие Божие человек имеет безграничные возможности к саморазвитию). В зависимости от перевеса той или иной стороны религия может быть названа по преимуществу авторитарной или гуманистической. Характерным примером религии первого типа, по мнению Фромма, может служить кальвинизм, примером второго типа — ранний буддизм.

Любая религия возвращает двойственное отношение к инакомыслию: *толерантное* (терпимое) и *интолерантное* (нетерпимое). С одной стороны, Библия, Коран, Трипитака и другие священные тексты учат, что отношения между людьми разных вероисповедований должны регулироваться принципами долготерпения, великодушия, милосердия, взаимопонимания, умиротворения. Из принципа религиозной толерантности периодически предпринимаются попытки вывести идеи экуменизма, плюралистической идеологии, всеобщего мира, всеобщей религии и вселенской церкви. С другой стороны, любая религия считает совершенной истиной только свое Писание, требует проповедовать его всему миру, бороться с ересями и идеологическим плюрализмом и отвергает право других религий на абсолютное знание. Отсюда вывод о невозможности полноценной и постоянной религиозной терпимости. Реальные конкретно-исторические отношения между разными религиями всегда включали в себя в той или иной пропорции моменты толерантности и интолерантности.

Интегральное определение религии. Возможна ли такая обобщающая формула, которая не только теоретически объясняла бы потребность в многообразии определений религии, но также вскрывала бы потаенный смысл каждой частной дефиниции в отдельности? Многие современные специалисты не верят в такое обобщение, памятуя о бывших ошибках поспешных и наивных обобщений в религиоведении и призывая к осмотрительности. Быть может, правы те, кто, как выразился А. Пуанкаре, руководствуется принципом «наблюдать все больше и больше, а обобщать все меньше и меньше»? Тем не менее, полагаю, именно В. С. Соловьев хорошо обосновал в своих произведениях искомую интегральную формулировку религии.

В. С. Соловьев о религии. Обратимся, например, к его работе «Чтения о богочеловечестве» и обсудим развиваемое в ней представление о предельной сущности религии. «*Религия, говоря вообще и отвлеченно, — пишет Соловьев, — есть связь человека и мира с безусловным началом и средоточием всего существующего*», «*Религия есть воссо-*

*единение человека и мира с безусловным и всецелым началом...»*¹. Безусловное начало всего существующего философы именуют латински *absolutus*; говоря иными словами, **религия — это связь человека и мира с Абсолютом**. Эта формулировка удивительно универсальна, годится для описания всех типов религии — космоцентрических, социоцентрических и эгоцентрических. Поясним сказанное.

Не вызывает сомнения, что жизнь на Земле тесно связана с законами космоса и что эти законы могут быть особо почитаемы людьми как ориентиры осмысленной эволюции человечества. В отношении космоцентрической религии дефиниция Соловьева может быть развернута путем следующей индукции-метафоры. Земля тяготеет к Солнцу, Солнечная система — к центру нашей галактики, а последняя — к еще более энергичному центру метagalактики. Итак, согласно научным данным, в мире есть ряд последовательно возрастающих по своей мощи относительных средоточий всего существующего. Последовательно рассуждая, следует гипотетически заключить, что должен быть предельно мощный, безусловный центр мироздания, к которому, вероятно, сходятся все незримые нити бытия. Геометрической моделью Бога-Вседержителя (насколько вообще мыслима такая модель Абсолюта) способна служить модель Солнечной системы: вокруг Солнца вращаются планеты, к каждой из них приложены центростремительная и центробежная силы. Первая сила направлена на сохранение целостности всей системы (это — благо, добро), вторая же пытается сорвать планету с ее орбиты, отдалить от Солнца (силы зла?). Не случайно возник культ Солнца и были персонифицированы центростремительные и центробежные тенденции человека в образах Бога и Сатаны, абсолютного Добра и Зла. Конечно, в свете современных астрономических знаний предложенная модель неполна и неточна, а центробежная сила может иметь и иное объяснение — например, как притяжение планеты к более мощному космическому центру. Тогда, расширяя эту модель до образа метagalактики, мы получаем возможность геометрически истолковать природу многобожия (политеизма), иерархии богов.

Объективная и субъективная религиозность. Из сказанного, полагаем, вытекает возможность логически выделить в космоцентрической религии два уровня — *уровень объективной религиозности* и *уровень субъективной религиозности*. Религиоведы прежде не замечали возможности данного вывода; подобная классификация уровней религии в научной литературе до сих пор отсутствовала. Мы далеко не всегда осознаем собственную объективно-реальную религиозность, хотя человечество в целом и каждый из нас в отдельности (равно как и лю-

¹ Соловьев В. С. Чтения о богочеловечестве: В 2 т. — М., 1969. - Т. 2. - С. 5.

бая частица мирового порядка) на самом деле сопряжены с абсолютным космическим центром. Если космос бесконечен, то и центр его укореняется в любой точке Вселенной (П. Абеляр).

Следовательно, повсеместно действующий закон всемирного притяжения находит свое теоретическое объяснение и свой смысл в идее объективно-реальной религиозности всякого нечто. Не потому ли любое определенное бытие имеет тенденцию к саморасширению, выходу за свои наличные границы, к беспредельности? Не потому ли люди экзистенциально испытывают неизбежную тягу к перманентному усовершенствованию своей среды? Не потому ли многие теологи утверждают, что религиозное чувство является у человека врожденным, априорным?

Повторим, метафизическая гипотеза об объективно-реальном бытии безусловного центра космоса обеспечивается естественнонаучным правдоподобием указанной выше астрофизической индукции. Проблеме истинности данной гипотезы каждый из нас окончательно решает своей духовной верой. Поиск Абсолюта никогда не прекращается, люди руководствуются идеей абсолютного во всех сферах своей деятельности. Правда, предположение о пребывании Абсолюта в физическом мире могут разделить только сторонники религиозного или атеистического пантеизма. Теисты и деисты, считающие Абсолют трансцендентным, вряд ли присоединятся к такой гипотезе. Например, И. Ньютон мыслил Бога пребывающим в потустороннем абсолютном пространстве, которое именовал *sensorium Dei* («чувствилищем» Бога).

В этом, объективном, смысле нет нерелигиозных людей, все мы без исключения состоим в энергетической, материальной и информационной связи с безусловным средоточием всего существующего. Каждого из нас пронизывают не только волны множества радиоисточников на Земле, но и тем более мощные волны, исходящие из иерархии космических центров (Солнца, Млечного Пути и т. д.). Правда, не все из нас об этом ведают, а некоторые даже вообще, вопреки здравому смыслу, отрицают реальность своей связи со средоточиями космических сил — мол, нет никакой иерархии космических центров энергии и ничего абсолютного в природе не бывает.

Имеет ли рациональный смысл утверждение о существовании абсолютного центра бесконечного мира? Нередко ссылаются на теорию множеств Бертрانا Рассела, будто бы доказавшего бессмысленность любых предикативных суждений о бесконечных множествах. Однако вряд ли следует считать запрет мыслить определенные свойства неопределенного (бесконечного) мира достаточно обоснованным и обязательным.

Во-первых, согласно Гегелю, некорректно отождествлять диалектическое понятие качественной бесконечности мира как целого (либо реальной отдельной целостности) с логико-математическим понятием «дурной» количественной бесконечности некоторого множества или класса. Во-вторых, утверждение типа «*нельзя сказать ничего осмысленного о бесконечных множествах*» логически самоопровержимо, поскольку в таком случае бессмысленным становится прежде всего само понятие бесконечного множества. Вместе с тем то, что будто бы бессмысленно для позитивиста и номиналиста, может иметь вполне реальный смысл, например, для платоника. Понятия Бога, закона природы и вообще любых форм универсальности (в том числе и понятие самого понятия) сопряжены с представлениями о каких-либо особенных предикатах той или иной бесконечности (потенциальной или актуальной).

Правомерно ли приписывать бесконечному закону природы специфические свойства? Если нет, то вся наука утрачивает смысл, даже если следствия из предикативных суждений ученых о законе природы оказываются эффективными на практике. Бессмысленно ли приписывать Богу различные атрибуты? Косвенный смысл представлениям о Боге (равно как суждениям о безусловном центре бесконечного универсуума) придается герменевтикой Филона Александрийского, антиномизмом Николая Кузанского, методом аналогий Фомы Аквината, разными приемами апофатического и катафатического богословия. Например, Фома Аквинский принципиально различал чувственно-конечное и сверхчувственно-бесконечное, но в то же время предлагал судить о качественных особенностях сокровенных бесконечностей по аналогии с разными чувственно данными целостностями.

Ф. А. Голубинский (1797—1854), основатель русской теистической философии, убедительно доказывал, что, вопреки И. Канту, категории вполне применимы к бытию неограниченному и всесущественному. Идея бесконечного неразрывно связана с природой человека, поэтому для всего ограниченного наш ум ищет первоначала и первообразы в бесконечном — именно бесконечное придает смысл конечному.

Декарт превратил древнейший символ древа бесконечного мира в систему координат, внутри которой приобретают геометрико-аналитический смысл графики любых математических функций. Шесть бесконечных осей декартовой системы координат как бы произрастают из нуля-центра и одновременно диалектически снимаются в нем, так что вся геометрическая полнота таинственно концентрируется в нулевой точке отсчета. Оси X , Y и Z суть радиусы потенциально-бесконечного мира как шара, которые, в конечном счете, тяготеют к некоему *безусловному* нулю.

По аналогии с декартовым «нулем» как моделью снятия полноты всех пространственных форм допустимо метафорически-осмысленное суждение об абсолютном (неисчерпаемо-напряженном и энергийном) центре бесконечного мира. Соответственно, объективные всеобщие законы природы и всеобщие понятия (идеи) логически не запрещено мыслить как средоточия полноты качеств тех или иных бесконечных классов предметов. Таким образом, философская герменевтика все-таки допускает возможность осмысленных предикативных суждений о бесконечном мире и его центре.

Субъективное отношение к Абсолюту. Иное дело — религия субъективного порядка, то есть осознание и догматическое описание людьми своей связи (или несвязанности) с Абсолютом. Когда говорят о какой-либо конкретной религии, то обычно подразумевают именно субъективно признаваемую конфессию. Ядром осознаваемой религии является неосознаваемая религиозность человека, то есть его устремленность к Абсолютному, трансцендентному, метафизическому. В произведениях самого В.С. Соловьева нет понятий объективной и субъективной религиозности, тем не менее стоящие за такими понятиями смыслы могут быть при желании «вычитаны» из его общей идеи религии.

В некоторых социоцентрических религиях связь сакральных объектов земного происхождения с неземными силами не всегда оговаривается (фети-шизм, тотемизм, некоторые культы вождя и т. п.). Вместе с тем, дефиниция Соловьева приложима и к характеристике социоцентрических религий, многие из которых усматривают «безусловное начало и средоточие всего существующего» либо в прошлом земном архетипе (золотой век, тотем, пролетарский вождь), либо в будущем состоянии человечества (царство разума, коммунизм).

Так, развивая основную идею Ч. Дарвина, а также ницшеанский образ сверхчеловека, идеологи фашизма вывели из теории эволюции мысль, что из человеческого рода путем естественного отбора возникнет новая раса — раса сверхлюдей. Подобно тому, как человек, якобы произойдя от обезьяны, покорила все живое на Земле, так и сверхлюди станут богами для «недочеловеков». Религия фашизма культивировала и культивирует идеал будущего абсолютного человека, налаживая с ним мистическую связь. Определение Соловьева может быть использовано также для анализа эгоцентрических религий, полагающих «безусловное начало» внутри индивидуального субъекта. Таким образом, дефиниция религии Соловьева, на наш взгляд, универсальна и наиболее предпочтительна.

Абсолют. Исследуем более подробно понятие Абсолюта. Абсолют (от лат. *absolutus* — безусловный, неограниченный, совершенный; *absolutum* — свободный, непривязанный, сам себе создающий место) — одна из предельно общих категорий, обозначающих всеобщую основу мира, полноту бытия и совершенство. Под *безусловным* понимается то, что не нуждается для своего бытия и действия ни в каких условиях или причинах. Абсолют мыслится как: а) творческое первоначало всего сущего; б) противоположное всякому обусловленному существованию; в) единое, непрерывное и бесконечное.

В философский оборот термин *Абсолют* был введен в конце XVIII в. М. Мендельсоном и Ф. Якоби как синоним пантеистически трактуемой Спинозой природы (безличностного Бога). Некоторые исследователи полагают, что термин *Абсолют* был введен в богословие в XV в. Николаем Кузанским. Благодаря философским системам Шеллинга и Гегеля этот термин превратился в самостоятельную категорию. Она обобщила такие всеобщие понятия, как единое, апейрон, нус, логос, дао, всё, субстанция, универсальный субстрат, неизмеримое, непознаваемое, бездна бытия, совершенство, максимум и минимум. Близки по смыслу к понятию Абсолюта и древние идеи о пратхи, ци, брахме, пустоте, порядке, морфе. И. Кант доказывал, что не следует верить в существование чего-то *совершенно безусловного*, поскольку в мире нет явлений, которые не находились бы в связях и отношениях друг с другом.

Ныне размытые представления об Абсолюте применяются в обыденно-расширительном смысле фактически во всех сферах человеческой жизни: абсолютным могут именовать какой-либо предельный физический параметр (например, абсолютно черное тело, абсолютная скорость света), характер социального правления (например, абсолютная монархия), высшее достижение в искусстве (абсолютный шедевр), в спорте (абсолютный рекорд мира) и т. п.

Философы объективно-идеалистического направления обычно уравнивают Абсолют с Богом, абсолютным Духом, абсолютной идеей, абсолютным Я; при этом из предельного совершенства Абсолюта выводят суждения о неизменности и себестождественности Абсолюта.

Философы-материалисты, напротив, чаще всего понимают под Абсолютом материю, описывая материальное начало либо как неподвижную и самодостаточную сущность, либо как вечно изменяющуюся и обновляющуюся основу мироздания. При решении проблемы принципиальной познаваемости Абсолюта в религии и философии сложились два ответа: а) Абсолют частично познаваем, б) Абсолют принципиально непознаваем.

Абсолютное и относительное. Философы интуитивистской ориентации полагают, что Абсолют непостижим в формах образного знания, знаках и понятиях, но его можно непосредственно пережить как нечто прямо данное нашей совести, интуиции, вере. Философы-рационалисты (дедуктивисты), сомневающиеся в реальности феномена прямого знания, предпочитают говорить о логических методах познания Абсолюта: по их мнению, атрибуты Абсолюта выводимы из общего понятия Абсолюта подобно тому, как из понятия треугольника мы умеем выводить всю сумму свойств треугольника. Философы-эмпирики усматривают лучший способ познания Абсолюта в индуктивных обобщениях фактов об удивительной целесообразности, связности и гармоничности мира.

Абсолютное и относительное — парные категории, выражающие в своей взаимосвязи меру проявления вечного во временном, совершенного в несовершенном, безусловного в условном, субстанции в акциденциях и т. д. *Absolutum* по-латыни означает отвязанное, отпущенное, отделенное; это есть нечто, находящееся на своем первоначальном месте. Релятивное (от лат. *relativus* — относительное) — отнесенное в то или иное место, изменчивое, условное, зависимое от обстоятельств, системы отсчета и оценок, а потому несовершенное и преходящее.

Вечной и неразрешимой философской и богословской проблемой является метафизический вопрос: почему абсолютное стремится создать относительное и проявиться через него? Чего не хватает Абсолюту как Полноте Бытия и Завершенному Совершенству? Что заставляет его являться нам в несовершенной форме — в виде пространственно-временного материального тела? Аналогичный вопрос мог бы поставить ученый, верящий в существование незримых сущностей вещей и законов природы: почему бесконечная сущность вещи или беспредельный закон природы постоянно реализуют себя через множество ограниченных феноменов? Сторонники абсолютного идеализма очень кратко и непонятно отвечают на этот вопрос: «Для своего воплощения и проявления абсолютное нуждается в инобытии и переходит в него в процессе взаимного отражения своего и иного» (Гегель).

Зачем Богу все-таки понадобилось создавать мир и показываться в нем в облики Богочеловека? Если исходить из человеческой логики, то напрашивается предположение: Бог изнемогает от своей вечности — от бессмертия, покоя, совершенства, бесконечности. Ему нужна определенная и конечная форма существования. И тогда Он творит несовершенный, разрушающийся материальный мир, где люди приговаривают Его к смертной казни. Однако Ф. Ницше не прав: Бог все-таки не умер, даже если Он этого очень хотел. Иисус Христос, распятый на

кресте, воскрес и снова удалился в свою вечность. Что это — триумф или трагедия Богочеловека? Л. И. Шестов рассуждал, что бытие Бога еще, быть может, не решено, и Бог ждет, как каждая человеческая душа, последнего приговора на Страшном суде.

Связь абсолютного и относительного понимается по-разному в зависимости от трактовки их пространственно-временного существования и характера взаимопроникновения. При истолковании абсолютного как уже реализованной бесконечности и достигнутого чистого совершенства оно понимается как самодовлеющая сущность, вечная, ничем не ограничиваемая и сама себе непосредственно создавшая место (абсолютное пространство, эфир); тогда абсолютное самозаконно (автономно), трансцендентно, непостижимо и всецело противоположно миру отношений. Соответственно, мир отношений и человеческое познание оказываются лишены моментов абсолютного, описываются в духе релятивизма.

Если же абсолютное задается как потенциальная бесконечность, то оно мыслится как проект будущего — идеал полноты и совершенства, и его контуры постепенно проявляются и складываются через неисчерпаемое множество отношений вещей и процессов. Концепция абсолютного как самодовлеющей и свободной сущности логически противоречива: изоляция есть форма несвободы, а действительность абсолютного предполагает его открытость иному бытию и погружение в мир отношений. Требование совершенства может быть обращено только к несовершенному; отсюда диалектическое представление о единстве абсолютного и относительного, о воплощенности безусловного в условном и их внутренней взаимосвязи, раскрывающейся через категории: в-себе, для-другого, для-себя, само-по-себе. Абсолютное может быть постулировано либо: а) как единое и непрерывное, б) как некое целое, создающее свои части (отношения), не сводящееся к их сумме, в) наоборот, как нечто, образуемое суммой относительных форм существования за бесконечно долгое время.

В своей книге «Наука и религия»¹ Б. Н. Чичерин развивает следующий взгляд на абсолютное в человеке. Если человек вместо того, чтобы останавливать свое внимание на том, что его окружает, кидает взор в бесконечную даль, если, не довольствуясь познанием относительного, он хочет постигнуть абсолютное, то это означает, что разум его создан для познания абсолютного. Идя от относительного к относительному, мы никогда не дойдем до абсолютного. Это — то же самое, что и понятие о бесконечном. Если бы мы не имели его непосредственно из другого источника, мы никогда бы до него не дошли. Человек

¹ Чичерин Б.Н. Наука и религия. - М., 1999.

может считаться свободным единственно вследствие того, что он носит в себе абсолютное начало, а потому способен быть абсолютным источником своих действий. Только свободой объясняется неизмеримый скачок от бесконечного к конечному и обратно. Чичерин заключает, что религия как общее явление человеческого духа есть стремление к живому общению с Абсолютом.

Релятивизм. Считается, что философский релятивизм Запада восходит к формуле софиста Протагора: «Человек есть мера всех вещей». Решающие аргументы против релятивизма выдвинул Г. Спенсер. Он объяснил, почему бессмысленны любые разговоры об относительном вне взаимосвязи понятий абсолютного и относительного: если не сопоставлять *отношение* и *Абсолют*, то само относительное начинает играть роль абсолютного, что ведет к логическим противоречиям.

Категории абсолютного и относительного играют важную роль в философии религии. Знание их взаимосвязи позволяет занять определенную позицию в традиционной дискуссии об относительности и абсолютности религиозных истин. В середине прошлого века персидский пророк Бахаулла провозгласил, что истина любой религии относительна, а поэтому все подлинные религии взаимодополняют друг друга. Это заявление Бахауллы принимается в штыки практически каждым религиозным направлением, представители которых полагают, что истины, в которые они верят, абсолютны. В 1907 г. Папа Римский Пий X осудил релятивизм.

Вместе с тем богословы-диалектики пытаются как-то совместить абсолютный и относительный полюсы религиозной истины. Католический теолог-экуменист Л. Свидлер полагает, что любая религиозная истина имеет момент относительности, ибо выражается в суждениях. Суждение об истинности догмата, кредо или доктрины относительно: а) к способности индивида понять и выразить его; б) ко времени его исторического появления; в) к мировоззрению утверждающего. Х. Д. Гадамер и П. Рикер показали, что субъект есть часть объекта, наблюдатель образует часть наблюдаемого, следовательно, ни у кого из людей нет достаточного основания претендовать на единственно истинную интерпретацию какого-либо текста, в том числе религиозного. К. Маннгейм продемонстрировал зависимость между мировоззрением индивида и оценками утверждений на истинность. Но дискуссия об относительном моменте религиозной истины этими соображениями далеко не исчерпывается.

Возвратимся к основному вопросу религии как вопросу об отношении человека к Абсолюту. Не всякий верующий согласится с абстракцией Бога как Абсолюта, потому что понятие Абсолюта недоста-

точно хорошо согласуется с представлением о Боге как Существо, входящем в личную духовную связь с верующим. Серия попыток философов как-то объединить веру в Бога как Личность с абстракцией Абсолюта оказалась неудачной. Если Бог понимается как просто Абсолют или абсолютная идея, то Он является лишь объектом чистой мысли. Но как быть с Его Самостью, как понять Его как Личность, любящую других существ? Вместе с тем отказ от представления о Боге как Абсолюте привел бы к разрушению религиозной веры — ведь именно идея Абсолюта выполняет функцию экзистенциального центра религиозных убеждений. Этот парадокс вызван вечным противоречием между чувственным и рациональным в познавательных процессах, а его разрешение под силу разве что будущим пророкам.

Конфессиональная вера знает только одну «безусловно истинную религию», отвергая все остальные религии как идолопоклонство и заблуждение; она противится рассуждениям о «религии вообще» и основном вопросе религии, не признает синоптическую и сравнительную философию религии. Чтобы найти общий язык с верующим такого рода, целесообразно вместо понятия Абсолюта использовать знакомое ему синонимическое выражение. Например, христианин или мусульманин согласится с тем, что главный вопрос его религии звучит так: а) существует ли Бог? б) как Он дает о Себе знать? в) какого поведения Он от меня ожидает?

Образы Абсолютного. Можно выявить по меньшей мере семь религиозных образов Абсолюта, распространенных в космоцентрических религиях.

1. Бог как личность (иудаизм, христианство, ислам, сикхизм, теистические традиции в индуизме).

2. Неперсонифицированное трансцендентное Бытие как абсолютный исток всякого существования (*Брахман* в некоторых течениях индуизма, *Дао* в китайской традиции, *Единый без Атрибутов* у сикхов, *Татхагата* в махаяне).

3. Абсолют, внутренне присущий каждому человеку (вечный *Атман* у индуистов, *Просвещенный Разум* в буддизме, вездесущий *Святой Дух* в христианстве).

4. Абсолютная Цель (*нирвана* в буддизме, *Параматман*, то есть чистая душа, в религии джайнизма).

5. Райский Сонм Богов, достигающих единой цели (*ками* в синтоизме, даосские божества, *вакан* в мифах сиу и *духи* индейских религий).

6. Абсолют, воздвигнутый на основании откровения родоначальника той или иной религии (*Дхармакайя* — образ вечного космического Будды, предвечный *космический Христос на небесном троне*).

7. Абсолют как вечный закон (*Дхарма* или *Рита* в индуизме, *Дао* в даосизме, *Дхамма* в буддизме, *Слово-Логос* в христианстве, *Тора* в иудаизме).

Как видим, в одной и той же религии могут совмещаться друг с другом логически разные образы Абсолюта. Типологию Абсолюта можно развивать и далее, включая в нее сакральные идеалы социоцентрических и эгоцентрических религий, которые еще не перечислены. Совмещая эту типологию с основным вопросом религии, можно систематически обозревать формы проявления религиозного процесса с его идейной стороны.

Понятие сакрального. Сакральное (от лат. *sacrum* — священное) — все то, что относится к культу, поклонению особо ценным идеалам. Сакраментальное — освященное, святое, заветное; оно более поддерживается сердцем, чем разумом. Есть два типа священного: а) позитивно-открытое, связанное с присутствием в ритуале безусловного начала; б) негативно-скрытое, накладывающее запрет на вхождение в контакт с абсолютным. Сакральное противостоит светскому, профанному, мирскому. То, что признано святыней, подлежит безусловному и трепетному почитанию и охраняется с особой тщательностью всеми возможными средствами. Священное — тождество веры, надежды и любви, его «органом» служит человеческое сердце. Сохранение священного отношения к предмету культа в первую очередь обеспечивается совестью верующего, который ценит святыню больше собственной жизни. Поэтому при угрозе осквернения святыни истинный верующий встает на ее защиту без особых раздумий и внешнего принуждения; подчас он может ради этого жертвовать своей жизнью. Сакральное в теологии означает подчиненное Богу.

Понятие сакрального можно сопрягать не только с понятием Бога, но и с понятием природы. В. Н. Торопов в своей работе «Святость и святые в русской культуре» отметил, что праславянское «svet» («свет») этимологически было тесно связано со «святым»; кроме того оно имело такие значения: увеличиваться, набухать, процветать, созревать, плодоносить, возвышаться (например, «святые горы»). Природа обретает для нас огромную ценность, если мы верим, что в ней заключено священное. Православие особо указывает на благость творения и присутствие в нем Бога: благодать Божья проявлена во всей природе, а не только в хлебе, вине и воде при евхаристии. Искуплению и спасению подлежат как человеческие души, так и все творение. «Религиозное

чувство возвышенного, — говорил У. Джеймс, — это то особое содрогание, какое мы испытываем в ночную пору в лесу или в горном ущелье; только в данном случае оно порождается мыслью о присутствии сверхъестественного»¹. Сакральное проявляется через благочестивое поведение людей. Благочестие — обусловленность настроения и поступков человека представлением о присутствии или действии всемогущей силы.

Фридрих Шлейермахер (1768—1834) обратил понятие священного в предмет феноменологии религии и раскрыл его, во-первых, как абсолютную объективную реальность, во-вторых, как безусловную святость, проявляющуюся во множестве форм, в-третьих, как прирожденное человеческой душе чувство священного.

Рудольф Отто (1869—1937), один из основателей феноменологии религии, оригинально описал понятие священного в своей книге "Das Heilige" (1917). Священное, по его мнению, есть составная категория и не исчерпывается рациональным и моральным моментами. Отто пишет: «Как таковое, священное содержит в себе совершенно своеобразный момент, ускользающий от рационального, а потому оно, как *arretion*, *ineffabile*, само по себе недоступно для *понятийного* постижения»². Сакральное – Совершенно Иное (*Gans Andere*). Оно духовно, совершенно, самодостаточно, вечно, трансцендентно и сверхчувственно. Оно едино, целостно, неделимо, дано нам априорно. Его бытие выше всякого существования. Оно надличностно и табуируется как высшая ценность. Поскольку священное полностью иррационально, невыразимо в понятиях и определениях, то остается либо молчать о нем, либо обозначать его такими особыми идеограммами, которые лишь приблизительно информируют нас о соответствующих переживаниях верующего.

Однако в процессе эволюции религии, утверждает Р. Отто, «священное» все же частично рационализируется: «То, что в религии иррациональный момент всегда остается живым и бодрствующим, предохраняет ее от превращения в рационализм. То, что она в полноте хранит рациональный момент, предохраняет религию от падения в фанатизм и мистицизм, помогает ей стать религией культуры и человечности. Наличие обоих этих моментов в здоровой и совершенной гармонии задает масштаб, позволяющий говорить о превосходстве одной религии над другой... В соответствии с этим мы говорим о превосходстве христианства над его земными сестрами-религиями. На глубоком ирра-

¹ Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. - М., 1993. - С. 32.

² Otto R. Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. - Gotha, 1927. - S 5.

циональном фундаменте возносятся строения его чистых и ясных понятий, чувств и переживаний»¹.

Священное не сводится также к моральному моменту. «У нас вошло в привычку говорить о священном в переносном, а не в изначальном смысле. Мы понимаем его как абсолютный нравственный предикат, как нечто совершенно благое... Но такое употребление слова *священное*, доказывает Р. Отто, — нельзя считать строгим. Хотя моральный момент входит в священное, оно включает в себя некий избыток, который и является его отличительной чертой. Более того, слово *священное* и соответствующие ему слова в семитских, латинском, греческом и других древних языках означают прежде всего и главным образом именно этот избыток. Они либо вообще не касаются морального момента, либо затрагивают его не изначальным и уж никак не сводятся к нему исключительно»².

Нуминозное. Если вычесть из священного рациональный и моральный моменты, то останется тот «избыток», который Р. Отто именуется термином «*нуминозное*» (от лат. *numen* — божество, божественное начало). Религия развивается по своим собственным законам благодаря нуминозному, составляющему ее сущность. Из идеи греховности человека, а также из представления о безусловной трансцендентности и непостижимости божества Р. Отто выводит образ грозного, гневного, ужасного и сверхмощного нуминозного объекта. Этот объект есть тайна, повергающая в трепет (*mysterium tremendum*). Перед величием Бога человек ощущает себя «прахом и пеплом». По словам А. П. Забияко, такое понимание Бога есть теология «страшного Бога»³. Вместе с тем, сакральное манит и притягивает к себе человека, обещает ему счастье. Поэтому чувство священного амбивалентно.

Нуминозное чувство есть переживание божественной тайны. Чувство нуминозного уникально, всецело автономно, не выводимо ни из какого другого чувства, не способно «развиваться» из другого. Это — качественно своеобразное, оригинальное, изначальное чувство, причем не во временном, а в принципиальном смысле. М. А. Пылаев комментирует данный тезис так: во-первых, ощущение нуминозного это исключительное религиозное чувство, во-вторых, *нуминозное* обозначает некоторую изначальную данность (первую реальность), которая

¹ Ibid. - S. 182.

² Otto R. Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. - Gotha, 1927. - S. 183.

³ См.: Забияко А. П. Категория святости. Сравнительное исследование лингворелигиозных традиций. - М., 1998. - С. 163.

позднее приобретает рассудочно-дискурсивную определенность в названиях священных существ различных религий¹.

На первичном нуминозном чувстве (*Realtäts-gefühle*) основано «чувство тварности». Отто выделяет в «нуминозном» четыре грани: а) чувство тварности (*Kreaturgefühl*), б) тайну, повергающую в трепет (*Mysterium tremendum*), в) восхищение (*Fascinans*), г) безусловную ценность (*Sanctum als numinoser Wert*). Аспект трепетной тайны включает в себя: а) трепет (*Tremendum*), б) величие (*Majestas*), в) энергичность (*Energicum*) и г) тайну (*Mysterium*). Сакральное не поддается человеческому управлению (хотя и учитывается системой власти) и допускает по отношению к себе только поклонение.

Развитие понятия сакрального. В книгах **Макса Шелера** (1874—1928) «Формализм в этике и материальная этика ценностей» (1916) и «О вечном в человеке» (1921) концепции Ф. Шлейермахера и Р. Отто получили развитие в духе феноменологии Э. Гуссерля. По Шелеру, божественное по своей природе есть абсолютно сущее и священное; оно в той или иной степени проявляется на всех уровнях природы, человеческой души и общества. Позитивное откровение священного вербально выражается «священным человеком» (*Heiliger*) — различными типами *homines religiosi* (колдуном, магом, провидцем, мудрецом, пророком, законодателем и судьей, царем и героем, священником, спасителем, искупителем, посредником, мессией и, наконец, Богочеловеком). Таким образом, сакральное мироотношение человека можно классифицировать по уровням и степеням.

Мирча Элиаде (1907—1986) — румынский ученый, антрополог и историк религии - своеобразно углубил подход Отто, Шлейермахера и Вебера, придав особое внимание диалектическому противоречию между сакральным и профанным. М. Элиаде противопоставил сакральное профанному. Вместе с тем сакральное способно быть источником многообразия земной жизни, проявляться и действовать в мире (иерофания). Прежде всего сакрализации подлежит стремление человека к единству со Вселенной («Первозданной Всеобщностью», «Великим Одним»). Священное творит мир в мифологическом времени, а профанное пребывает в историческом времени. По мнению Элиаде, профанное становится — через иерофанию — сакральным, а сакральное иногда десакрализуется и превращается в профанное². Например, протестантизм десакрализовал Священное Предание, церковную иерархию, таинство, мощи, святых.

¹ См.: Пылаев М. А. Феноменология религии Рудольфа Отто. - М., 2000. - С. 19.

² См.: Элиаде М. Священное и мирское. - М., 1994.

Согласно М. Элиаде боги действуют в пределах мифологического времени. Это время сакрально и циклично, оно сохраняется и передается только на уровне коллективного бессознательного. Профанное время, напротив, исторично, линейно, необратимо, осознанно фиксируется в индивидуальной памяти. Озвучивание мифа есть «прорыв священного». У священного пространства есть Центр, где земля сообщается с небесами (раскрашенные столбы архаичных австралийцев, юрты шамана, христианские церкви). В христианстве сакральное и профанное время смыкаются через таинство литургии. Профанная история отлучена от высшего мира. Для первобытного человека подлинная духовная реальность проявлялась через миф — как «священная история» актов миротворения с участием сверхъестественных существ. Элиаде усматривает в мифе прототип обычных людских обрядов и большинства видов «профанной» деятельности. Периодическое возвращение в священное Время Начала — главная «онтологическая одержимость» древних людей. Желание воссоздать Время, когда боги присутствовали на Земле, М. Элиаде называет жадой священного, вечной «ностальгией по Бытию».

Рене Генон (1886 — 1951) — французский мыслитель, принявший ислам, - исследовал различные версии сакральной традиции. В своей концепции «интегрального традиционализма» он описал особую интеллектуальную традицию человечества, которая является единственной и абсолютной хранительницей Божественной Мудрости. Важнейшие работы Генона: «Общее введение в изучение индуистских доктрин» (1921), «Теософия, история одной псевдо-религии» (1921), «Заблуждения спиритов» (1923), «Восток и Запад», «Кризис современного мира» (1927), «Царь Мира», «Духовная и временная власть», «Символика креста» (1931), «Множественность состояний бытия» (1932), «Восточная метафизика» (1939), «Царство количества и знамения времени» (1945). Истинный ортодоксальный эзотеризм, по мнению Генона, следует отличать от оккультизма и теософии. Посвященный традиционалист должен идти от современного через древнее к изначальному через очищение традиции. В нынешнем мире носителями истинной сакральности продолжают оставаться римская католическая и православная церкви. Традиционной цивилизацией Генон именует такую цивилизацию, в которой духовный порядок господствует над всеми остальными, где все прямо или косвенно от него зависит, где как наука, так и общественные институты являются лишь преходящим, второстепенным, не имеющим самостоятельного значения приложением чисто духовных идей.

Концепция Эмиля Дюркгейма. Помимо теологического понимания сакрального как производного от Бога существует расширительное его философское истолкование. Например, французский социолог-позитивист Э. Дюркгейм (1858—1917), защищая идею религии без Бога, применил это понятие для обозначения естественноисторической основы подлинно человеческого бытия, его социальной сущности и противопоставил его понятию индивидуалистического (эгоистического) существования. В отличие от *das Heilige*, которому Р. Отто придал метафизический смысл трансцендентного бытия, *Le Sacre* Дюркгейма является знаком социального поведения — сакральное создается обществом.

В книге «Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австалии» (1912) Э. Дюркгейм своеобразно раскрыл специфику социальной функции религии. Он доказал, что религиозные представления выражают коллективные реальности, а потому авторитетны для индивидов. Согласно гипотезе Э. Дюркгейма, категории всецелости, общества и божественности суть различные аспекты одного и того же понятия «божественное социальное», а религия — идеологический механизм, обеспечивающий солидаризацию людей и целостность общества. Существо религии в сакрализации базовых социальных связей¹. Когда основные социальные ценности освящены религий, общество имеет возможность стабильно развиваться. Многие современные религиоведы согласны с Дюркгеймом в том, что процедура сакрализации есть отличительный признак всякой религии (пантеистической, теистической и атеистической). *Религия начинается там и тогда, где и когда возникает система сакрализации особо ценных идеалов.* Тема сакрального в общественной жизни любопытно рассматривалась также Г. Зиммелем, П. Бергером, Т. Лукманом, А. Шюцем, Ж. Бодрийаром, М. Бланшо.

Однако тождественны ли понятия религиозного и священного? На этот вопрос даны два ответа. Как уже сказано, Э. Дюркгейм искал в сакральном специфическую сущность религии. Критически анализируя его идею, А.Б. Гофман утверждает, что понятие религиозного значительно *уже* по объему, чем понятие сакрального². А.В. Медведев присоединяется к точке зрения Гофмана. Рассматривая сакральное как атрибут всякой культуры, он пишет: «Культура, выражающая сущность социального, а не природного бытия, оказывается священной, а священность — имманентное свойство культуры, ее изначальное качест-

¹ См.: Durkheim E. Les formes e elementaries de la vie religieuse. - P. 196.

² См.: Гофман А. Б. Религия в философско-социологической концепции Э. Дюркгейма // Социологические исследования. - 1975. № 4. - С. 182 — 183.

во»¹. С.М. Шалютин тоже считает, что «как теистическая, так и атеистическая вера могут сакрализовать системы гуманистических ценностей, что обуславливает возможность диалога между представителями светской и религиозной аксиологической мысли»².

Символом сакрализации выступает освящение, т. е. такая церемония, в результате которой обыденная мирская процедура обретает трансцендентный смысл. Посвящение — возведение лица посредством установленного таинства или церковного обряда в ту или иную степень духовного служения. Священник — лицо, состоящее при храме и совершающее все таинства, кроме священства.

Духовенство наделено особой благодатью — священством. Это таинство совершается с произнесением особых заклинаний и возложением рук епископа на посвящаемого. Тем самым последнему передается особая харизма, превращающая его в дьякона, священника или епископа. Таинство священства сложилось в процессе разделения христианских общин на клир и мирян; появившееся сословие духовенства было наделено функцией посредничества между рядовыми верующими и Богом.

Харизма. Понятие «харизма» принято связывать с понятием святого человека. Харизма — наделенность какого-либо лица, действия, института или символа свойствами исключительности, непогрешимости или святости в глазах некоторого круга приверженцев или последователей. Харизматическим лидером может быть лицо (пророк, проповедник или политический деятель), обладающее среди людей высочайшим авторитетом, мудростью, святостью и способное очаровывать всех и совершать героические поступки. Термин «харизма» был впервые употреблен в социологических концепциях Э. Трёльча и М. Вебера. Социоцентрические религии заимствовали представление о харизме. Сегодня харизматиком могут назвать особо выдающегося писателя, художника, философа, политика.

Святотатство — имущественное посягательство, направленное на священные и освященные предметы и принадлежности храма, а также оскорбление религиозного чувства верующих; в более широком смысле оно означает покушение на святыню.

Церковь и государство вырабатывают сложную и тонкую систему защиты и трансляции священного отношения людей к базовым идеалам сложившейся культуры. Трансляция осуществляется согласо-

¹ Медведев А. В. Сакральное как причастность к абсолютному. - Екатеринбург, 1999. - С. 40.

² Шалютин С. М. Проблема сакрализации ценностно-нормативных систем // Религия, человек, общество. Ч. 1. - Курган, 1998. - С.127.

ванными между собой методами и средствами всех форм общественной жизни. Среди них — жесткие нормы права и мягкие приемы искусства. Индивид с пеленок и до гробовой доски погружен в генерируемую семьей, родом, племенем и государством систему сакрализации. Он вовлекается в церемонии, ритуальные действия, совершает молитвы, обряды, соблюдает посты и множество иных религиозных предписаний. Сакрализации прежде всего подвергаются нормы и правила отношения к ближнему и дальнему, семье, народу, государству и Абсолюту.

Система сакрализации состоит из: а) суммы священных для данного общества идей (идеология); б) психологических приемов и средств убеждения людей в безусловной истинности этих идей; в) специфических знаковых форм воплощения святынь, сакраментальных и враждебных символов; г) особой организации (например, церкви); д) специальных практических действий, обрядов и церемоний (культ). На создание такой системы требуется много времени, она впитывает в себя прошлые и вновь возникшие традиции. Сакрализация прежде всего обеспечивается субъективными актами веры, предметом веры и религиозными авторитетами. Благодаря сакральным традициям и актуально существующей системе сакрализации общество добивается воспроизводства определенной религии во всех своих горизонталях (социальные группы, классы) и вертикалях (поколения).

Если избранный объект сакрализован, то в его реальность верят сильнее, нежели в эмпирически данные вещи. Когда говорят, что Бог свят, то имеют в виду либо святое отношение к Нему людей, либо все-совершенство Бога и Его любовь к людям; в этих же двух смыслах говорят о Святом Духе. Сакральное чувство цельно, и яд сомнения для него смертельно опасен. Между верой и неверием трудно провести четкую границу. Для верующего больше волнений доставляет не столько приверженец иной конфессии, сколько единоведец-диссидент, ревизионист, вероотступник, еретик. Возможно, это связано с боязнью верующего также начать сомневаться в своей вере, как и его собрат-еретик.

Стабильность сакрализованной системы ценностей неабсолютна, и со временем относительность и обмирщение священных идеалов может усиливаться. Когда количество диссидентов и клятвопреступников внутри определенной конфессии невелико (как правило, не более пяти процентов), то в борьбе с ними религия крепнет и находит новые изощренные способы самозащиты. В этом смысле диссидентство и направленная против него инквизиция есть благо для религии и церкви. Когда же количество диссидентов внутри конфессии или государственной религии резко возрастает, то система сакрализации начинает давать

сбои: религия может расколоться на секты, стать чем-то профанным (обыденным, земным, низким), утратить связь с душами основной массы верующих или вообще исчезнуть в своей прежней форме. В условиях, когда религия профанируется и профанное становится высшей ценностью, в обществе возникает острая тоска по сакральному.

Высшая степень сакрального отношения — святость, то есть праведность, благочестие, богоугодность, проникание деятельной любовью к Абсолюту и освобождение себя от импульсов себялюбия. Всякая религиозность сопряжена с сакрализацией, но не каждый верующий на практике способен стать святым. Святых немного, их пример служит ориентиром для обычных людей. Степени сакрального отношения: фанатизм, умеренность, индифферентизм.

Икона (как и храм) есть священная духовная модель Вселенной и место присутствия благодати. Лики святости в христианской иконописи подразделяются на десять видов-имен: 1) святителей, 2) преподобных, 3) мучеников, 4) бессребреников, 5) апостолов и равноапостольных, 6) воинов, 7) благоверных князей, 8) царей, 9) юродивых, 10) пророков. Лик святости понимается как явленная духовная сущность и подобие Божье. В русской классической иконе воплощаются такие культурные универсалии, как «истина», «София», «добро», «зло», «любомудрие», «красота», «долг», «спасение», «личность», «человек».

Особое место в системе сакрализации играют священная клятва и проклятие. Клятва приобщает индивида к религиозной общности, придает его жизни ощущение истинности и магически соединяет его с культовым объектом. Напротив, проклятие отсоединяет проклинаемого человека от общины, накладывает на его убеждения печать ложности и разрывает его связь с сакральной реальностью. В традиционных культурах клятва всегда связана с образом божества. Так, древние греки и римляне клялись Зевсом (Юпитером) и другими богами, а христиане клянутся Богом, Иисусом Христом, девой Марией, святыми. Для религиозной публичной клятвы характерен особый ритуал, она часто сопряжена с каким-нибудь предметом (жертвенным животным, священной книгой и т. п. — на них приносят клятву). Антипод сакральной клятвы — религиозное проклятие, то есть торжественное осуждение клятвopеступника, например, объявление ему в церкви «великого отлучения», анафемы. «Сакральное, божественное — это сверхчувственная природа клятвы и проклятия, — пишет С. И. Орехов. — Здесь воплощаются основные мировоззренческие установки религиозного сознания. Бог выступает и наблюдателем, и свидетелем принесения клятвы, и конечной целью, во имя которой она свершается, и той грозной силой, которая должна покарать клятвopеступника: от его имени бу-

дуг предавать анафеме»¹. Сакральное чувство цельно, и яд сомнения для него смертельно опасен. Через священное чувство тяготения к Абсолюту сакрализуется любовь человека к человеку. Подвижник IV в. авва Дорофей пояснил этот феномен следующей аналогией. «Представьте себе круг, и в центре его Бог. От окружности круга люди стремятся к Богу. Пути их жизни — это радиусы от окружности к центру. Поскольку они, идя по этим путям, приближаются к Богу, постольку они делаются ближе друг к другу в любви своей, и поскольку они любят друг друга, постольку они делаются ближе к Богу»².

Сакрализация — специфическая функция религии. Если не нагружать непременно понятие сакрального социальным содержанием, то оно, в своем самом широком смысле, вполне подходит для раскрытия существа всякой религии — эгоцентрической, социоцентрической и космоцентрической. Эмпирическое *я* ищет и находит священную связь с *Я-истинным*; идеологи сакрализируют связи людей с вождем, государством, народом; индивидуальная и массовая связь с Богом сакральна. И все это — разные типы религиозного мироотношения. Широкая дефиниция, преодолевая узкие рамки социологизма, дополняет понятие религии как социальной связи понятиями индивидуального и внеконфессионального в отношениях человека и Абсолюта.

Теперь мы получаем возможность сравнительно просто и надежно отличить феномен религии от всех иных форм общественного духа, по-своему консолидирующих людей и придающих индивиду ощущение внутренней целостности. За сохранение и развитие интеграционных процессов в обществе ответственна не только религия, этому способствуют мифология, философия, искусство, мораль, наука и т. д. Однако ни одна из этих форм сознания и духа не сакрализирует фундаментальные ценности. Если религия не освятила миф, то миф не сакрален. Философия проблемна и живет дискуссиями до тех пор, пока какая-нибудь религия не придаст ей религиозную окраску (что характерно, например, для русской философии — православной или большевистской). Искусство само по себе не требует от зрителя веры в реальность воплощаемого на холсте или сцене мира, но религия может поставить себе на службу искусство, сделав его религиозным. Похоже, что именно процедура сакрализации базовых ценностей принципиально отличает религию от всех остальных форм мироотношения и институтов общества.

¹ Шалютин С. М. Проблема сакрализации ценностно-нормативных систем // Религия, человек, общество. Ч. 1. - Курган, 1998. - С.127.

² Цит. по: Лодыженский М. В. Свет незримый. - Петроград, 1915. - С. 234.

Дополняя подходом Дюркгейма дефиницию религии как связи человека и общества с Абсолютом, можно сказать, что **религия есть поиск и установление сакральных связей, обеспечивающих индивиду и (или) социальным группам потребную целостность.** Это определение позволяет достаточно просто отличить религию от всех иных форм общественного духа, тоже по-своему консолидирующих людей: процедура сакрализации базовых ценностей принципиально отличает религию от философии, искусства, мифологии, науки, морали.

1.2. ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА РЕЛИГИИ

Язык религии есть храм Абсолюта. Религии повествуют о своих таинственных предметах, как правило, на разговорном языке, и их утверждения в некоторой степени доступны массовому пониманию. Обыденный и религиозный смыслы какого-нибудь термина (будь то «вера», «надежда», «любовь», «спасение» и пр.) имеют между собой много общего, но вместе с тем контексты этого термина могут глубоко различаться: ведь в первом случае речь идет о прозаических вещах, а во втором – о сакрально-мистическом отношении к абсолютному. Было бы сильным упрощением рассматривать язык религии как механическое присоединение слов и символов к уже готовым религиозным идеям с целью их «обналичивания» и обмена ими в процессе конфессионального общения. Мыслить можно лишь те различия религиозных предметов, которые уже зафиксированы языком религии.

Нет мысли вне языка; мысль рождается и совершается только внутри процесса речевой деятельности, в канве операций со знаками языка. Вильгельм фон Гумбольдт (1767–1835) выдвинул гипотезу о том, что любой язык содержит скрытую метафизику, не столько выражая мысль, сколько ее обуславливая и формируя. Спустя столетие эту идею в России развивал А. А. Потебня (1835–1891). В XX в. американские лингвисты Эдвард Сепир (1884–1939) и Бенджамин Ли Уорф (1897–1941) выдвинули весьма спорную «гипотезу лингвистической относительности», в которой был предельно усилен тезис о прямой взаимообусловленности языка и мышления: национальные типы мышления настолько различны, насколько несхожи между собой их материальные оболочки – этнические языки.

Из различий метафизического содержания этнических языков следует невозможность их точного взаимоперевода. С этой точки зрения, например, термины русского православия невозможно точно передать в терминах англиканства и наоборот. Речь репрезентирует умственный опыт, а письмо – речь (Аристотель). Все может быть в принципе выражено языком и функционально превращено в текст. Перефрази-

руя знаменитую метафору М. Хайдеггера «язык есть дом бытия», можно сказать: **язык религии есть храм Абсолюта**. Язык вездесущ, в особенности сегодня, когда реальный мир все больше заслоняется виртуальным миром средств массовой коммуникации. То, что выражено знаком, обретает существование в нашем сознании и способно менять нас. Через манипулирование массовым сознанием язык тиранически подчиняет индивида обществу (Х. Ортега-и-Гассет).

Религиозная жизнь всегда погружена в символическую и знаковую реальность. Язык религии — незаменимое средство коммуникации, в нем воплощаются высшие идеи и благородные понятия. Поскольку религия есть ценностный фундамент человеческой культуры, постольку язык религии (вместе с языком хозяйства) образует основу языка общественной жизни, придает жизни трансцендентный смысл, обуславливает стратегические ценностные ориентации. Религиозные термины главным образом обозначают четыре группы ценностей: а) абсолютную ценность (Бог); б) ценности предельных целей (Царство Божие, бессмертие души, рай); в) земные средства достижения этих целей (религия, церковь, вера, культ); г) ценности повседневной жизни, сакрализованные религией. На особом, сакральном, языке верующие осознают и выражают: а) чудесные феномены (например, ежегодное пасхальное чудо благодатного огня в Иерусалиме, преображение чудотворных икон, чудо глоссолалии); б) мысли о божественном (идею абсолютного, понятие пресуществления, представление о рае); в) мистический опыт (опыт нуминозного, состояние медитации, переживание откровения «свыше»); г) верования (в Творца, Спасителя, непогрешимость Церкви); д) культовую практику (литургию, таинство евхаристии, крестный ход). Религиозный опыт, в конечном счете, вербально концентрируется в Священных Писаниях и корпусе комментариев к ним. Все важнейшие Писания обладают выдающимися литературными достоинствами и бездонной глубиной смысла, а потому, несомненно, достойны восхищения. Верующие чрезвычайно чутко, бережно, страстно и эстетично относятся к сакральным текстам — к их хранению, прочтению, написанию и переводу. В задачу богослова, опирающегося на концептуально-языковые средства, входит обнаружение под оболочкой чувственного воображения «рационального ядра» мифов, легенд, верований, плачей, пророческих видений.

Дефиниция языка религии. Язык «вообще» — это текст, то есть любая система условных письменных или устных знаков, при помощи которых люди познают мир, вступают между собой в общение в качестве членов социальных групп и субъектов культуры. **Язык религии есть непосредственная действительность религиозной мысли в ее**

знаково-символических формах, то есть в виде совокупности устных и письменных религиозных текстов, а также речеперативных действий с ними.

Благодаря употреблению религиозного языка космические и надмировые сакральные сущности виртуально перемещаются в интимный мир верующего, предстают его внутреннему взору в виде ансамбля квазиобъектов, предельно ценных в духовном плане, — знаковых моделей и симулякров, образованных посредством звуков, жестов или графов. Речевые операции с такими квазиобъектами интериоризуются в живые образы религиозного сознания. Поэтому религиозный дух верующего всегда «отягощен материей его языка» (К. Маркс, Ф. Энгельс). Участвуя в целеполагании, религиозный язык накладывает свой неизгладимый отпечаток на характер ориентации верующего в окружающей среде, на формы конфессиональной коммуникации людей, на содержание оценок достигаемых ими результатов. Религиозно-языковая картина мира является одной из сторон процессов распремечивания и опредмечивания религиозной жизни, она опосредует взаимосвязь идеального и материального в религии.

Язык является отличительной особенностью человека, равно как и религия. Животные тоже устанавливают взаимосвязи с помощью разных сигналов, но их сигналы имеют крайне узкие утилитарные функции. Язык же человеческих индивидов обладает громадным творческим потенциалом и способен производить необозримое количество разнообразных смыслов. Люди говорят о чем угодно, на любую тему, далеко выходящую за сферу утилитарных ценностей. Язык религии универсален, касается любых утилитарных и неутилитарных тем и сюжетов, безгранично ассоциативен и необычайно продуктивен.

Язык религии – полуискусственный язык. Связь человека со всяким материальным и духовным предметом, неточностью; смыслы и значения многих его опосредована естественным или искусственным языком.

В отношении естественного языка (языка этноса — рода, племени, народа, нации) невозможно с уверенностью сказать, когда, кто и как его придумал. Считается, что естественный язык сотворен стихийно-соборно (правда, доказано, что А. С. Пушкин обновил наш литературный язык примерно на одну треть, и современный русский язык, на котором сегодня говорят и теисты, и атеисты, и агностики, есть в определенной мере авторский язык Пушкина). Естественный язык – это прежде всего язык повседневного общения; его термины обладают многозначностью (полисемией), богатством содержания, избыточностью слов в ходе истории претерпевают радикальные метаморфозы и даже меня-

ются на противоположные. В ситуации двусмысленности истинный смысл выявляется контекстом. Свойства, присущие естественному языку, можно также приписать и языку религии. Сейчас в мире насчитывается более 2000 различных естественных языков, и, следовательно, мировые религии ныне проповедуются на двух тысячах этнических языков.

В отличие от анонимности естественных языков авторы ряда (хотя и далеко не всех) искусственных языков известны. Так, С. Ф. Б. Морзе изобрел азбуку радиотелеграфии (1838), а Л. Заменгоф спроектировал язык эсперанто на основе латинского алфавита (1887). Искусственные языки в неисчислимом количестве создаются для узко специальных технических целей (знаки дорожного движения, олимпийская символика, математика как язык науки и т.д.). Терминам искусственных языков придается однозначность (моносемичность), строгость; они гораздо беднее по содержанию. Арт-языки вырастают, пополняются и развиваются за счет естественных языков и, в свою очередь, обогащают последние.

Особую разновидность авторизованных полуискусственных языков составляют языки религиозных конфессий, у истоков которых стоят те или иные пророки. Религиозный пророк, задающий новое направление в религии, сообщает свое видение ученикам не просто на обычном разговорном языке, но также через дополнение естественного языка своим личным метафорическим языком (вспомним притчи Христа или хадисы о Мохаммаде). Нередко пророческий язык, непохожий на обиходную речь, сакрализован и придавал Священному Писанию ощущение особенной истинности и вечности. Язык новой веры создается путем преобразования обыденных значений этнического языка. По мере становления какой-нибудь вновь появившейся церкви новояз Писания и Предания уточняется, развивается, становится традиционным, транслируется на языки других народов. Духовные смыслы и значения базовых слов и предложений конфессионального языка начинают все более отличаться от их естественной этимологии, и таким образом возникает особый – наполовину искусственный – язык религии, все еще остающийся в той или иной степени доступным и понятным непосвященным.

Вот перечень основных священных пророческих языков: у индустов первым культовым языком был ведийский язык, потом санскрит; у зороастрийцев – авестийский язык; у китайцев, японцев и корейцев – вэньянь (язык сочинений Конфуция) и письменный тибетский; у иудеев – древнееврейский и арамейский; у мусульман – арабский и классический персидский; апостольские языки христиан – греческий и

латынь. Средневековое русское православие в борьбе с римской курией, признававшей «богодухновенными» только еврейский, греческий и латинский языки, отвоевало право на собственный культовый язык – древнецерковнославянский. «Критика «трехязычной ереси» со стороны первоучителей славян братьев Кирилла и Мефодия означала утверждение права славянского языка на «апостолизацию», возведение его до уровня божественного»¹. Этот язык пользовался двумя системами письма, кириллицей и глаголицей, и сложился на основе перевода богослужебных книг с греческого языка на южномакедонский (солунский) диалект. Затем древнецерковнославянский язык продолжил свое литературное развитие в церковнославянском языке. Большинство русских мыслителей оценивали апостолизацию болгарского языка как выражение любви Божией к русскому народу. Но некоторые философы (Г. П. Федотов, Г. Г. Шпет и др.), напротив, доказывали, что принятие слабо развитого болгарского языка в качестве русского богослужебного языка сыграло для России фатальную роль, поскольку в средние века болгарский народ, в отличие от греков и римлян, был лишен мощных культурных традиций, литературы и истории. По их мнению, отечественная культура многократно выиграла бы, усваивая христианство не на славянском, а на греческом языке.

В отличие от языка математики, язык религии (скажем, церковнославянский) остается существенно полисемичным, избыточным и неточным, так как включает в себе множество аналогий и метафор о сокровенной абсолютной реальности. В тех случаях, когда религиозное мышление забывает о своем метафорическом характере и начинает прямо отождествлять сакральные символы-имена с чувственно воспринимаемыми предметами обыденного опыта, оно превращается в религиозную мифологию и сакрализует свои мифы. Искусственные языки теологии и религиозной философии суть абстракции, производные от массовых языков религии. Они еще дальше отстоят от естественных языков, во многом напоминая язык науки. Простой верующий их едва понимает. Чтобы их освоить, надо получить философско-богословское образование. Осознание человеком своей связи с Абсолютом непременно опосредуется массовым языком религии, а у некоторых «продвинутых» верующих – также языком теологии или религиозной философии. Не случайно у христиан сложился богословский образ Иисуса Христа как Слова-Логоса, связующего их с Богом-Отцом. Одно из значений понятия Слова Божьего раскрывается через лингвистический

¹ Безлепкин Н. И. Философия языка в России. К истории русской лингвофилософии. - СПб., 2002. - С. 7.

смысл «невидимой церкви», составляющей сокровенную сердцевину языка христианства.

Язык религии – материальная оболочка религиозного мышления. Есть разные дефиниции понятия «язык». Так, английский филолог Г. Свит определил язык как «выражение идей посредством речевых звуков, объединенных в слова. Слова образуют предложения, и их комбинация похожа на соединение идей в мысли». Американские лингвисты Б. Блох и Дж. Л. Трэйгер предложили другую дефиницию: «Язык есть система произвольно взятых вокальных символов, посредством которых социальная группа добивается кооперации своих членов». В первой дефиниции внимание акцентируется на идеальной стороне языка («мысль»), во второй – на материальности языка («произвольные речевые символы»). Если исходить из определения Г. Свита, то в языке религии нас прежде всего должен интересовать не столько материальный субстрат его знаков, сколько обозначаемые им религиозные идеи (значения и смыслы знаков). Исходя же из второго определения, в языке религии нужно в первую очередь изучать саму «материю» ее символов, внешний вид знаков, лингвистическую составляющую ее текстов.

В конечном счете, нужны оба подхода к языку религии, но начинать его обзор целесообразнее с его лингвистических особенностей. Лингвистика – общая наука о языке как материальной оболочке мысли. Она исследует историю и современное состояние языков и состоит из фонетики, грамматики и семантики. Само слово «лингвистика» появилось в середине XIX в., когда потребовалось подчеркнуть отличие нового способа изучения языка от традиционной филологии. Филолог в основном интересуется историческим развитием языков и обращается к материалу письменности в контексте взаимосвязи литературы и культуры. Лингвист же, не отстраняясь от изучения письменных текстов и эволюции языков, сосредоточивается на устных языках и их устойчивом функционировании в какой-то определенный период времени.

Мир живого языка представляет собой относительно автономную иерархическую систему, элементами которой на разных уровнях выступают фонемы, морфемы, предложения, а структурирующими принципами — многообразные и специфические для каждого уровня членения языка алгоритмы речевой деятельности. Начиная с предложений значения знаков определяются уже не только местоположением в языковой иерархии, их референты могут находиться и во внеязыковой сфере.

Свой и чужой язык. Для лучшего понимания материальной стороны языка вообще и языка религии в частности обсудим следующие моменты. Любой физически и умственно нормальный человек с детства

обучен говорить и слушать на основе системы речевого общения. Эта система включает в себя некоторый набор шумов, которые производятся движениями специальных органов, расположенных внутри горла и рта. Посредством звуков люди обмениваются информацией, выражают свои чувства и эмоции, влияют на деятельность других людей и т. д. Разные системы голосового общения могут образовывать разные языки, однако невозможно точно определить, насколько звуки одной из них должны отличаться от звуков другой системы, чтобы получились два разных языка. Ни один человек не говорит в точности так же, как другой, тем не менее, среди множества голосов мы различаем по телефону голоса наших друзей, а по радио – тех или иных невидимых дикторов. Не считаем же мы, что они обращаются к нам на разных языках. Чтобы понять язык собеседника, нужно согласовать язык говорящего с языком слушающего. Иногда люди понимают друг друга с полуслова, а иногда для понимания нужен длинный диалог. Системы голосового общения суть разные языки только тогда, когда субъекты этих языков не могут понять друг друга без специального обучения.

Альтернативные религиозные учения сосуществуют, выражаются и понимаются в одном и том же разговорном языке. В то же время тексты одной и той же конфессии могут иметь серьезные разночтения и толкования в разных разговорных языках. В языке религии, как в любом языке, постоянно складываются и разрешаются противоречия между процессами интеграции (синтез учений) и дифференциации (образование ересей и сект). Внутри одного и того же языка образуются диалекты, которые есть существенно различные подсистемы речевой связи внутри системы некоторого отдельного разговорного языка. Они в известной мере мешают взаимопониманию между теми, кто говорит на разных диалектах, но в целом не устраняют возможности взаимопонимания. Особенно много было диалектных различий в средневековой Европе в эпоху феодальной раздробленности.

Обычно люди владеют только одним языком – родным, который не выбирают. На нем говорили их родители, его прививали им с детства. Лишь при особой необходимости человек начинает изучать тот или иной иностранный язык. Однако большинство людей тем не менее остается молингвистичным. Билингвизм и полилингвизм есть совершенное владение двумя и более языками. Такое бывает, например, у детей, родители которых дома общаются на разных языках. Чаще билингвистами становятся профессиональные переводчики. К чужому языку люди относятся неоднозначно: с настороженностью, неприязнью, интересом, почтением.

Непонятное в языке литургии. Нередко непонимание иностранной речи и неприятные ощущения от ее звучания порождают языковой шовинизм. Напротив, во многом непонятный большинству рядовых верующих устный и письменный язык литургии воспринимается ими как язык тайны и святости, и к нему они, как правило, относятся с большим пиететом. Чем больше он препятствует рассудочному пониманию, тем более он содействует литургическим целям. Малопонятная богослужebная речь священника странным образом помогает простому верующему отстраняться от «мира сего» и настраиваться на духовный лад. Например, богослужение в русских православных храмах повсеместно ведется на церковнославянском. Священники изучали этот язык, простые же прихожане в своей массе ему не обучены, но внимают звучащей в храме непонятной речи с глубоким почтением. По этой причине русское православие, в отличие от протестантизма, не торопится переходить на современный русский язык, дабы в целом не десакрализировать богослужение. Таким образом, особым видом культурного двуязычия является ситуация сосуществования у многих народов надэтнического языка религии и местного обиходного языка.

Глоссолалия. В связи с непонятной религиозной речью особый интерес представляет явление глоссолалии. Глоссолалия (от греч. *glossa* – непонятное слово, *lalein* – говорить) – богословский термин, обозначающий разговор верующего с Богом на незнакомых («ангельских») языках, которые чудесным образом изливаются на верующего от Святого Духа. Например, нередко на собрании пятидесятников кто-нибудь из верующих, доведя себя до религиозного экстаза и впад в транс, вдруг начинает употреблять глоссы, непередаваемые ни на один известный земной язык. Члены общины воспринимают этот феномен как свидетельство вселения Духа Святого в «сосуд» (не по-земному говорящего «избранника Бога»). Толковать «глоссы-иноязыки» должны только имеющие дар пророчества (чаще – священники), но не сам «сосуд».

Понятие знака. Единицами языка чаще служат слова и предложения, а из них складываются тексты различной длины. Слово, предложение и текст суть сложные знаки. Оперирование такими знаками лежит в основе вербально-логического мышления. Другие виды мышления – визуальное, аудиальное, тактильное, запаховое и вкусовое – основаны на знаках иной модальности, а именно на графемах и символических цветах, музыкальных аккордах, осязательных комплексах, букетах запахов и вкусов. Религиозное мышление оперирует всеми видами чувственно-знаковой модальности и вбирает в себя все основные виды словесного и невербального мышления.

Американский мыслитель Чарльз Сандерс Пирс (1839—1914), один из основоположников философии прагматизма и семиотики, сформулировал следующее классическое определение всякого знака, будь то слово или запаховый медиатор: знак есть такой предмет X , который замещает субъекту (*интерпретатору*) *некоторый другой предмет* Y по признаку (отношению) R . В принципе любой предмет может стать знаком, если договориться подставлять его мысленно, по формуле « x (R) y », вместо какого-нибудь другого предмета. Например, горшок с геранью на подоконнике для обычного прохожего — не более чем цветок, но для знающего условие появления этого цветка на подоконнике он может служить знаком того, что, допустим, хозяина нет дома (либо что хозяин сейчас занят, либо что явка провалилась и пр.).

В этом смысле мир как целое или любая его часть мысленно раздваивается в сознании интерпретатора на чувственно данные предметы-знаки и сверхчувственные значения этих знаков. Вселенная и небеса предстают в сознании монотеиста или астролога универсальным сверхтекстом — Книгой, написанной Богом, о значениях которой следует справляться в Писании. Вот как об этом пишет известный православный богослов игумен Иларион (Алфеев): «Сотворенная Богом Вселенная является Книгой, открывающей тем, кто умеет читать, величие Творца. Неверующие, наблюдая материальный мир, не видят в нем отображение высшей нематериальной Красоты: для них в мире нет ничего чудесного, все — естественное и обыденное. Книга Божьего чуда прочитывается очами веры. К авве Антонию, египетскому отшельнику IV века, пришел знаменитый философ и спросил: «Авва, как ты можешь жить здесь, лишенный утешения от чтения книг?» Антоний, указав рукой на небо, пустыню и горы, отвечал: «Моя Книга, философ, есть природа сотворенных вещей, и когда я хочу, я могу читать в ней дела Божьи»¹.

Религиозный символизм. Ч. С. Пирс подразделил знаки на: 1) чисто условные знаки-индексы; 2) иконические знаки, схематически похожие на обозначаемые предметы; 3) знаки-символы, многозначные и неопределенные. В языке религии используются все виды знаков, однако первостепенную роль в нем, как и в поэзии, играет символический язык. В «Лекциях по эстетике» Гегель пишет: «Вообще говоря, символ представляет собой непосредственно наличное или данное для созерцания внешнее существование, которое не берется таким, каким оно непосредственно существует ради самого себя, а должно пониматься в

¹ Иларион игумен (Алфеев). Таинство веры. Введение в православное догматическое богословие. - Клин, 2000. - С. 71.

более широком общем смысле»¹. Символ есть знак, наглядно выражающий сверхчувственное содержание предмета и соединяющий низшие и высшие слои бытия. В символе как «совершенном иносказании» упакована высшая реальность, недоступная эмпирии (М. К. Мамардашвили). Выразительный и изобразительный моменты в символе настолько слиты, что их почти не удастся разделить сознанием и порознь однозначно осмыслить разумом. Символизм иногда определяют как искусство мыслить наглядными образами и выражать скрытые сущности в материале преобразованных внешних чувственных восприятий.

Итак, символ может включать в себя изображение какого-нибудь конкретного предмета, но сверх того он передает все многообразие чувств, эмоций и понятий, которые ассоциируются с графемой этого предмета. Протестантский теолог П. Тиллих (1886—1965) отнес к религиозным символам все те символы-имена, которые демонстрируют «предельный интерес» человека. Религиозный символ, как имя сакрального предмета, таит в себе энергию того, что он символизирует, и пробуждает в верующем соответствующую силу. Отсюда единство мистики и магии в религиозном имени. Так, для христианина символ креста означает не только крест как отдельный материальный предмет, но вместе с тем всю мистическую историю Бога-Спасителя; восприятие креста магически активизирует в православном или католике веру в личное спасение и вечную жизнь. По мере утраты своей образной двусмысленности символ становится чисто условным знаком. Смысл предельно условного знака может полностью совпадать с самим знаком, как это имеет место в языке математики — совершенно однозначном, точном, операциональном и потому машинообразном.

Из тезиса о принципиально символической (двусмысленной) природе языка религии вытекает вывод о парадоксальном характере понимания религиозных идей. С одной стороны, религиозные высказывания о вещах бесконечных и трансцендентных таят в себе бездну смыслов, невыразимую глубину и мудрость. С другой стороны, религиозная мысль, по сути, двусмысленна, а потому неопределенна, неясна, темна. Пословица гласит: «Ясно излагается лишь то, что хорошо мыслится». Всякое метафизическое мышление (религиозное, богословское, философское) заключает в себе противоречие между его мудростью и его неясностью и чаще является «темной мудростью». Если к тому же учесть значительные различия в конфессиональной схематизации и символизации религиозного опыта (взять хотя бы различия в символизме абсолютной реальности в христианстве и буддизме), то существ-

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. - М., 1969. - Т. 2. - С. 14.

венная несоизмеримость «мистософских» принципов разных религий становится особо очевидной.

Сравнение языка религии и языка науки. Наука и религия опираются, в конечном счете, на обыденный язык, извлекают из него термины, годные для описания своих предметов, и видоизменяют их значения. Правда, ученые чаще в большей степени изменяют значения простых слов, нежели авторы религиозных доктрин. Научный «жаргон» имеет хождение среди узкого круга специалистов, язык же религии рассчитан на широкий круг единоверцев. Научная истина понимаема немногими, тогда как, по словам Гегеля, «религия — это истина в том виде, в каком она существует для всех людей». Религиозный язык включает в себя два класса высказываний — об Абсолюте и о чувственно данном нам мире. Отношение к объекту религиозной веры можно выражать как обыденным языком, так и языком науки и теологии. Религиозные идеи часто играли эвристическую роль в формировании естественнонаучных гипотез и принципов. Вместе с тем теологические доказательства бытия Бога и теология в целом строились по аналогии с научными доказательствами. Так что языки религии и науки испытывали взаимное влияние и имеют много общего.

В религиозном языке существуют высказывания о невыразимом, например, о Боге. Для пророка «Бог» есть имя Того, Кто представал ему в прямом общении, а для последователя пророка «Бог» — намек (знак) на объект веры. Верующий сопрягает два сорта высказываний. Первый сорт — высказывания о трансцендентных событиях («Вначале Бог создал небо и землю»). Второй сорт — фактологические высказывания («Земля была безвидна и пустынна»). В то время как первый сорт высказываний не подлежит научным оценкам, второй сорт суждений вполне проверяем научными критериями. В свою очередь, метафорические религиозные высказывания о невыразимом и непостижимом служат для теоретической науки зародышами идей о предельных посясторонних сущностях и законах земного мира. Религиозный язык, следовательно, годится и для рассказа о Боге («Книга Откровения»), и для повести о свойствах сотворенного мира («Книга Природы»). Между этими двумя классами религиозных высказываний возможны субъективные противоречия, связанные, во-первых, с метафоричностью Откровения и, во-вторых, с недостаточностью обыденного и научного знания о природе.

Такого же рода противоречия бывают между эмпирическими и теоретическими высказываниями ученых. Ведь теоретическое знание о масштабных реальностях существенно метафорично, и иногда оно, явно или неявно, опирается на религиозные идеи о трансцендентных си-

лах. Когда говорят о противоположности науки и религии и о противоречиях между ними, то чаще всего не берут во внимание различие между указанными сортами высказываний. Одно дело противоречие между религиозными высказываниями о посюстороннем мире и научными эмпирическими высказываниями (рано или поздно это противоречие может разрешаться путем углубления наблюдений или с помощью методов экспериментального или исторического исследования). Иное дело — противоречие между эмпирическими научными суждениями и религиозными утверждениями о трансцендентном мире (на этом противоречии обычно настаивают атеисты). Такого рода противоречие обманчиво, ибо не является истинным противоречием, т.е. диалектическим противоречием в одном и том же отношении. Стороны этого субъективного «противоречия» выражают несоизмеримые реальности. Оно обусловлено установкой веры говорящего о нем и снимается при изменении религиозной ориентации.

Значение знака: философско-религиозные подходы. Что такое значение знака вообще и религиозного символа в частности? Создавая логическую семантику, немецкий математик и философ Готлоб Фреге (1848—1925) обобщил все существующие дефиниции «значения» так: *значение знака есть все то, что можно обозначить знаком*, т.е. всякий предмет, будь то вещь, свойство, отношение или связь; при этом обозначаемый предмет может иметь любую форму существования: пребывать в объективной реальности, в личном сознании, в сфере контакта субъекта и объекта. Где же все-таки лучше искать исходные значения знаков? В философии языка распространены следующие ответы на этот вопрос.

1. Эссенциализм (от лат. *essentia* – сущность) исходит из тезиса, что значения знаков суть трансцендентные либо имманентные сущности окружающих предметов. Платон развил взгляд, согласно которому имя отдельного предмета подражает потусторонней идее этого предмета; материальная вещь есть «тень» идеи, и за знаком предмета скрыта порождающая его божественная идея-сущность. Аристотель переместил платоновские идеи-сущности внутрь земных предметов, толкуя их как имманентные формы вещей: имя предмета есть его нематериальная форма (сущность). По мнению Платона и Аристотеля, самые древние слова, возможно, по своему звучанию, напоминали именуемые феномены (ср.: «кукушка», «гром гремит»), но по мере изобретения все новых и новых слов, производных от первичных терминов, сходство устного звучания слова с обозначаемым явлением становилось все менее заметным. Тогда связь знака и значения стала регулироваться конвенцией, общественным договором и традицией (Демокрит, Т. Гоббс).

Поздний неоплатонизм и средневековый «реализм» имели христианское воплощение; они интерпретировали бытие как Книгу божественных смыслов и при этом всегда различали «объективное содержание текста» и «объект» как таковой. Для них исходное «Слово» было у Бога, и знаки истинного языка символизируют всё божественное творение. Отсюда следует, что значения базовых слов и выражений следует извлекать из верных толкований Библии. Умеренный реалист Фома Аквинский полагал, что значения универсалий (общих терминов) имеют тройкую природу: а) они представляют собой трансцендентные и вечные идеи в уме Бога; б) божественные идеи, отсвечиваясь в вещах, становятся внутренней формой (сущностью) самих вещей; в) субъективно существуют в уме человека в форме общих понятий. В отличие от Фомы радикальные реалисты-платоники ищут значения имен исключительно в потустороннем мире божественных идей, а аристотелианцы, напротив, приписывают значению знака земное происхождение и трактуют значение как скрытое качество или родовую сущность некоторого множества однотипных вещей.

Эссенциализм сталкивается с неразрешимой в его рамках логической трудностью. Ведь если сущности земных вещей имеют противоположный самим вещам способ существования (они виртуальны, бестелесны, непротяженны и вечны) и недоступны сенсорному восприятию, то нелогично и даже абсурдно говорить, например, о бытии Бога или о сотворении мира из ничего в том же буквальном смысле, что говорить о существовании человеческого индивида или творчестве художника. Это препятствие пытаются обойти, приписывая божественным сущностям особые предикаты-квалификаторы – атрибуты вездесущности, бесконечности, непостижимости и т. д. Но тогда не удастся наглядно себе представить и здраво осмыслить суждение типа «есть индивидуализированная сущность – вездесущая, трансцендентная, бесконечная, вечная и непостижимая». Логика последовательного реализма в христианстве в конечном итоге заставляет приписывать подлинную реальность Богу вообще, но не Троичности лиц в Божестве. Внутреннюю логическую противоречивость эссенциализма не следует расценивать как свидетельство его интеллектуальной несостоятельности. Диалектики и антиномисты, в отличие от сторонников формально-логической парадигмы, одобряют такого рода нетривиальные противоречия, усматривают в них признак жизнеспособности учения, в данном случае – эссенциализма.

2. Номинализм (от лат. *nomen* – имя, наименование) доказывает, что в объективной реальности существует только единичное, но нет ничего общего (Антисфен, Диоген Синопский, И. Росцелин, У. Оккам,

Т. Гоббс, Дж. Беркли, Д. Юм, Ф. Brentano, Н. Гудмен и др.). Универсалия – это всего лишь имя, изобретенное для обозначения какой-нибудь единичной вещи. Крайние номиналисты отрицают существование общего не только во внешнем мире, но также в уме познающего субъекта. Как заявил Иоанн Росцелин (1050–1125), универсалии существуют только как «колебание голоса». Божественную Троицу он рассматривал как разделенную и при этом учил о нерасчленимости вещей на части, т.е. об объективном отсутствии у вещей их частей. Уильям Оккам (1300–1350) отвергал гилеморфизм Аристотеля, т.е. внутреннее отличие материи от формы в единичном предмете, советовал не допытываться природы явления, а ограничиваться знанием того, как оно функционирует. Знаменитая «брита Оккама» («Не умножай сущности сверх необходимого») направлена против эссенциализма, и к ней часто прибегали противники богословского рационализма. Томас Гоббс (1588–1679) утверждал, что «между именами и вещами нет никакого сходства и недопустимо никакое сравнение». Номиналисты-христиане склонялись к признанию трех богов вместо Единого Бога в трех лицах, а также придерживались концепции двойственной истины – отрицали общность между истинами религии и науки и требовали невмешательства церкви в дела ученых.

Последовательный номинализм, к которому склонны, например, фактоведы-историки, не признает религиоведения как номотетическую науку, т.е. как дисциплину, которая теоретически объясняет все религиозные явления на основе принципа всеобщих объективных законов развития общества. Он выступает против наделения религий и их структурных компонентов реально-общими чертами, отрицает возможность обнаружения у множества религий единой реальной сущности. Если бы все естествоиспытатели и обществоведы исповедовали только номинализм и перестали искренне верить в объективные законы природы и общества, то невозможно было бы внятно объяснить, почему их выводы и предсказания, относимые якобы только к «единичному, но не общему», имеют столь широкое практическое приложение в самых различных сферах жизни. Вера в то, что язык науки приспособлен для выражения объективных законов природы или общества (то есть вера в эссенциализм), является «сердцем» любой фундаментальной науки, и отказ от этой веры, вероятно, равносителен смерти теоретической науки, в том числе и религиоведения. К стихийному номинализму привержены также религиозные фанатики, не желающие видеть ничего положительно-общего между своей, «единственно истинной», религией и «ложным чужеродием».

3. Концептуализм (от лат. *conceptus* – понятие) ищет значения знаков не в объективной реальности, как реалисты и номиналисты, а в такой области субъективной реальности, как человеческое мышление. Классик схоластического концептуализма Петр Абеляр (1079–1142) отошел от крайнего номинализма своего учителя И. Росцелина и развил теологию критического лингвистического анализа. Он писал, что «богословы часто учат тому, чего сами не понимают», и доказывал, что многие утверждения Священного Писания подлежат осмысленному отношению и критике со стороны разума. Отсюда его формула «понимаю, чтобы верить». Универсалии надо искать не в реальности единичных вещей, а в сфере человеческих понятий, обозначенных словами; платоновские же идеи пребывают в уме Бога как образцы творения. Абеляр различал в слове его физическое звучание (*vox*) и определенное языковое значение (*sermo*).

Концептуалисты признавали, что за одним и тем же словом могут стоять разные понятия, поэтому равновозможны и одинаково ценны альтернативные толкования Писания. Отсюда принцип веротерпимости: Бог направляет язычников к истине по другому пути, и в каждом учении есть доля истины. Джон Локк (1632–1704) также искал значение слов среди понятий; по его мнению, слово непосредственно обозначает не нечто сверхъестественное и не физическое, а наши отвлеченные общие идеи. Он верил, что универсалии возникают благодаря деятельности «разума, который из наблюдаемого между вещами сходства делает предпосылку к образованию отвлеченных общих идей и устанавливает их в уме вместе с относящимися к ним именами». Критика концептуализма во многом совпадает с критикой номинализма.

4. Верификационизм (от лат. *veritas* – истина, англ. *verification* – установление истинности), характерный в XX в. для Венского кружка и всего логического позитивизма взгляд, согласно которому значение утверждения есть метод его личной эмпирической проверки. Британский философ Альфред Айер (1910–1989) ослабил принцип верификации: для установления смысла высказывания не требуется непременно лично проверять его, а достаточно только знать, каким образом данное высказывание вообще кто-нибудь смог бы проверить опытом в прошлом, настоящем или будущем. Согласно критерию А. Айера религиозные эмпирические утверждения осмысленны, если они описывают факты и принципиально проверяемы опытом прошлых или современных людей, а метаэмпирические религиозные дескрипции не проверяются человеческим опытом и поэтому не имеют никакого смысла. Так, суждение «на вечере с Иисусом были двенадцать апостолов» осмысленно, а суждение «Иисус Христос есть Сын Божий» бессмысленно,

поскольку ни одно из описаний трансцендентного Бога не имеет буквального (фактуального) значения.

Однако, во-первых, сам общий принцип верификации не может быть ни эмпирически, ни логически проверен для всех случаев, следовательно, он тоже попадает в разряд «бессмысленных». Во-вторых, еще Фома Аквинский подчеркивал, что не следует суждения о Боге и вообще о «сверхчувственном» понимать в прямом и буквальном смысле; утверждения о невидимых сущностях не дескриптивны, они суть аналогемы, метафоры, модели и чаще употребляются в переносном смысле. В-третьих, мистики (М. Экхарт и др.) вообще отрицают всякую возможность описания божества: божественное можно лишь указать. У языка религии, помимо когнитивной функции отображать предметы, есть множество некогнитивных функций – указательная, оценочная, нуминозно-символическая, апофатическая, эмоциональная, операциональная, перформативная, предписывающая и т. д. Утверждение «Бог есть» не только констатирует бытие абсолютного (причем, очень ограничено, неполно и неточно), но также включает в себя великое множество смыслов, связанных с жизненными установками (верой, надеждой, любовью, красотой, желаниями, моралью, смыслом жизни, правилами грамматики и пр.).

5. Синтаксизм (от греч. *syntaxis* – построение, порядок; значения словосочетаний и предложений) отказывается искать значения знаков где бы то ни было за пределами текстов и артефактов: значение некоторого высказывания есть само это высказывание. Иногда, в самом деле, для понимания текста достаточно условия его внутренней согласованности. Например, красоту звучания поэтической строчки В. Маяковского: «Лет до ста расти вам без старости» вряд ли нужно разъяснять русскому человеку каким-нибудь внешним метаязыком — ее вообще невозможно передать без потерь на языке других народов. Равно как в этом же смысле арабский синтаксис сур и аятов Корана самодостаточен для слушания и не поддается эквивалентной замене латиницей или кириллицей. И вообще поэзия есть «язык в его эстетической функции» (Р. О. Якобсон). Но в общем случае «значение знака» не исчерпывается его синтаксической составляющей. Семиотика как наука о знаках, кроме синтактики, включает в себя семантику и прагматику, а окончательные значения текстов располагает за их рамками – во внешнем объективном мире.

И все-таки постмодернисты и постструктуралисты определяют «Бытие» (все явления природы и общества, включая также самого субъекта-интерпретатора) только как бесконечный текст. Нет ничего сверх тотальной языковой реальности, единственной и самодостаточ-

ной; нет никаких скрытых божественных реалий. Из этой весьма сомнительной посылки они делают опасные для религии и философии нигилистические выводы. Идею знака (и в особенности идею религиозного символа) нужно подорвать: пусть знак обозначает не предмет, а скорее отсутствие предмета; тогда «знак вообще» будет обозначать просто что-то принципиально отличное от самого себя. Например, теолог Дон Кьюпит утверждает, что религиозные термины не символизируют, не служат ярлыком и не копируют религиозные объекты. Есть только мир зримых явлений, который лучше философски анализировать как мир знаков. Боги – это только то, что мы о них говорим. Сверх этого нет ничего¹.

Ролан Барт (1915–1980) пытался доказать, что нет никакого внешнего, потустороннего метаязыка как хранилища объективных значений, и поэтому знаки ничего не репрезентируют; фундаментальным метаязыком для всех дискурсов служит сам естественный язык. В рамках постмодернистской философии и теологии полностью снимаются проблемы истинности устного и письменного текста и его герменевтического понимания. Жан Бодрийар (р. 1929) предложил называть человеческие представления не образами вещей, а «симулякрами реально-го». Континуум бесконечного литературного текста дистанцируется сам от себя тем, что как-то интерпретирует сам себя. Семиотические среды суть «пустые знаки», открытые для бесконечного множества вариантов культурной интерпретации. Жиль Делез (р. 1926) заявил, что, на смену прежним метафизическим «сущностям» приходит «смысл»; слово выступает исключительно в функции произвольного «указателя» или «индикатора», но за словом не стоит понятие. Жак Деррида (р. 1930) потребовал игрового отношения к смыслу; любой смысл надо рассеивать на множества его оттенков так, чтобы прекратилась власть одних смыслов над другими. Вместе с тем в «тексте-как-бытии» постмодернисты усматривают сплошной «космический хаос» и говорят о «катастрофе смысла». Согласно Мишелю Фуко (1926–1984) современный менталитет есть полное отсутствие веры в смысл. Вся логосфера состоит из хаоса значений (означающих кодов, цитат) и оценивается некоторыми постмодернистами как «невозможный глоссарий», «еретический дискурс». Лучшая критика постмодернистского «синтаксизма» и нигилистической «деконструкции» классической традиции – это его самооценка как «потока бессмысленного сознания».

6. Операционализм (от лат. operatio – действие) ищет значение знака не столько в объекте и в субъекте, сколько между ними, в схемах практической или теоретической деятельности субъекта. Перси Уиль-

¹ См.: Томпсон М. Философия религии. - М., 2001. - С. 83, 122, 124.

ямс Бриджмен (1882—1961), американский физик и основоположник философии операционализма, определил «значение» так: *значение термина есть в первую очередь то, что мы умеем делать с кругом вещей, обозначенным этим термином; значение есть сумма физических или умственных операций*. Школы Жана Пиаже (1896—1980) и Льва Семеновича Выготского (1896—1934) реализовали исходную идею Бриджмена в особой теории мышления — в психологической теории интериоризации. Расширенный философский операционализм (Д. В. Пивоваров, В. С. Степин и др.) в операциональном значении знака выявил также косвенное предметное значение: обозначенное термином понятие опосредованно, через структуры операций, отражает свойства объективной действительности.

С этой точки зрения религиозные понятия (Бог, чудо, молитва и т. д.) суть прежде всего свернутые священные церемониалы в храмах, культовые действия клира и паствы с сакрализованными объектами — особыми книгами, изображениями, утварью и т. д. Значение любого знака (в том числе языка религии) включает в себя в тех или иных пропорциях объективно-предметный, операциональный и субъективно-оценочный компоненты. В расширенной современной трактовке операционализм претендует на диалектический синтез эссенциализма, номинализма, концептуализма и синтаксизма.

Операционализм: объект-язык и субъект-язык религии. Швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр (1857—1913) охарактеризовал языковую реальность как единство противоположных ни на мгновение не существующих друг без друга сторон: знака и значения, языка и речи, материального и идеального и т. д. С точки зрения расширенного операционализма, эта двуединая природа, в конечном счете обусловлена ролью языка как посредника между практикой и сознанием. Под практикой чаще понимают материальную (предметно-чувственную) целенаправленную деятельность субъекта, преобразующую материальный объект. От практики язык заимствует в превращенном виде методы преобразования предметов; каждый специальный метод в действии — это частная модель отдельного объекта, имплицитно несущая в своей структуре кусочек информации об определенном «срезе» данного объекта. Со стороны сознания язык обретает способность эксплицировать эту фиксированную в знаках (как заместителях предметно-практических ситуаций) объективную информацию и соотносить ее с предметами.

Таким образом, «операциональность» и «предметность» — атрибутивные и взаимозависимые свойства языка, в том числе языка религии. Словесные знаки выступают орудием осуществления самого про-

цесса мышления. Эти функции «фиксатора» и «оператора» являются общими для знаков как естественных, так и искусственных языков. Строение функционирующего языка можно представить трехчленной формулой: «объект-язык — речевая деятельность — субъект-язык»¹. Язык религии, применительно, в частности, к усвоению священного текста, можно выразить формулой: «*Священное писание — конфессиональная речь — индивидуальная веровательная интерпретация*».

Польский логик Альфред Тарский (1902—1984) вычленил в общем понятии языка «объект-язык» и «метаязык». Под «объект-языком» он понимал фиксацию в знаках положения дел в действительности, а под «метаязыком» — язык, на котором говорят об «объект-языке». Например, в высказывании: «Предложение „*снег идет*” — истинно, если и только если снег идет» в правой его части используется метаязык, а в левой — объект-язык. Иначе говоря, объект-язык соотносим с текстом, а метаязык — с контекстом. А. Тарский подчеркивал относительность подразделения языка на объект-язык и метаязык: то, что в одном отношении является метаязыком, в другом может стать объект-языком. Развивая идею Тарского, поймем *объект-язык как комплекс знаков (или отдельный знак), замещающий прежде всего объективные связи и отношения в практической деятельности*, а следовательно, обозначающий в конечном счете и некоторые аспекты не зависимой от практики материальной действительности. Объект-языком религии прежде всего являются библиотеки, хранящие тексты священных писаний и документацию конфессиональных традиций, а также традиции и ритуалы.

Специфическая функция объект-языка заключается в замещении знаками тех связей и отношений, которые в данной конкретной ситуации независимы от сознания потребляющего этот язык индивида (например, от сознания индивидуального верующего), но не обязательно независимы от общественного сознания в целом (например, от соборного сознания некоторой церкви). В последовательности знаков этого языка закрепляется объективно-надиндивидуальная взаимосвязь предметов. Оперирование с объект-языком позволяет без особых трудностей намечать и взвешивать альтернативные варианты поведения. «Вовлеченная» в объект-язык информация представляет собою связанную информацию, которую субъект-языку еще предстоит извлечь, подвергая объект-язык речевым преобразованиям. В этом смысле стихийно закрепленные за знаками объект-языка значения могут быть реальными (хотя и не всегда) по отношению к общественному сознанию, но потенциальными в отношении к присваивающему этот язык индивиду.

¹ См.: Пивоваров Д. В. Операционный аспект научного знания. - Иркутск, 1987.

Если объект-язык религии - это инобытие объекта культовой практики и на него, в прошлом и настоящем, направлена речевая деятельность верующих, то субъект-язык религии есть подлинная и непосредственная действительность мысли верующего индивида; именно в нем совершается личная религиозная мысль. Субъект-язык — это речеперативный образ объект-языка. По своей физической форме (по своему «телу») он тождествен знакам объект-языка, однако по своему значению он, вообще говоря, отличается от объективного значения знаков объект-языка. Если знак есть единство «тела» и значения, то два разных значения, приписанных одному и тому же «телу», по сути дают нам два разных знака. В этом смысле объект-язык религии и субъект-язык религии суть в принципе два разных языка, отличающиеся своими значениями. *Субъект-язык религии — это индивидуально-субъективный перевод объект-языка религии, совершаемый в актах речи верующих.*

Объект-язык религии и интерпретирующие его индивидуальные субъект-языки могут в чем-то совпадать и не совпадать друг с другом, между ними (как между объективным и субъективным) устанавливается конкретное тождество. Степень адекватности религиозного речевого образа конфессиональному объект-языку имеет широкую шкалу приближений (в этом суть проблемы понимания религиозных текстов и идей), она зависит от личного опыта верующего по освоению сакральной знаковой реальности, а тем самым в конечном счете — от специфики погружения в культовую практику. Слово есть синтез материи знака с субъективно преломленным значением объект-языка.

В процессах религиозного мышления носителем информации от объект-языка к субъект-языку служат речевые операции, прежде всего веровательные высказывания. В результате интериоризации речи эта информация переживается верующим лично уже не как просто внешнее воспринимание знаков священных книг и священнодействий, а как «видение» структуры знаков в чистом виде, в форме воображаемых картин небесных сил и чудотворения. Число опорных знаков языка религии ограничено, но из-за речедеятельностных «рассечений» ее объект-языка у верующих возникает неисчерпаемое множество неповторимо-индивидуальных религиозных образов. Религиозные мысли не существуют в верующем человеке постоянно и сами по себе, не аккумулируются в его душе, подобно вещам в кладовой, но всякий раз заново возбуждаются через проговаривание им сакральных текстов — про себя либо через громкую речь.

Итак, речевая деятельность выделяет в человеческом языке два полюса: объект-язык (то есть втянутую в сферу речи часть знаковой реальности) и субъект-язык (оболочку идеального значения, матери-

альную форму мысли). В возникающий на стороне субъект-языка религии знаковый образ так или иначе «впечатаны» способы культовых речевых действий. Этот образ (как и всякий образ, по А. А. Леонтьеву) имеет следующие операциональные компоненты: 1) правила ситуативного указания и замещения, допустимые для данного сакрального знака; 2) операции соотнесения и взаимозамены религиозных символов; 3) операции сочетания знаков-символов в квазиобъекты высших порядков, позволяющие переходить от знака к высказыванию. Через культовую речь верующий становится субъектом религиозной связи и осуществляет имманентный диалог с абсолютным бытием. Большинство религиозных сущностей он вначале узнает через их имена, содержащиеся в объект-языке, затем начинает их по-своему понимать и на свой лад толковать. Наиболее оригинальные личные интерпретации могут быть признаны общезначимыми и помещены в хранилище знаков объект-языка религии, тем самым обновляя его.

Предлагаемый подход к анализу языка религии позволяет диалектически синтезировать указанные выше альтернативные концепции значения, каждая из которых, вероятно, своеобразно высвечивает одну из граней субъект-объектной структуры языка. Как уже было сказано, одни авторы под значением знака понимают обозначаемый знаком внешний предмет, другие — ситуацию, в которой говорящий использует знаковую форму, третьи — реакцию, которую эта форма вызывает у слушающего, четвертые — идеальную сторону знака (понятие), пятые — алгоритмы речевой деятельности и т. д. Логично предположить, что значение знака языка религии как «духовно-практического сознания» обладает всеми перечисленными свойствами, и иерархия этих свойств, степень их существенности определяются конкретным соотношением операционального и предметного компонентов индивидуальных субъект-языков религии, характером совпадения субъект-языков с объект-языком конфессии. У языка религии несколько подструктур, и вопрос о значении знаков, составляющих слои языка, каждый раз должен решаться особо.

Подразделение языка религии на объект-язык и субъект-язык в значительной мере снимает «коварный» вопрос: можно ли мыслить несуществующие и сверхъестественные объекты, где искать их референты? Если ограничиться сугубо синтаксическим подходом, то происхождение образов «несуществующих объектов» (умирающего и воскресающего божества, шестикрылого серафима, рая и ада и т. п.) можно объяснить как плод ритуальных речевых процедур со словами этнического объект-языка. Вначале обиходные слова, обозначавшие привычные антропоморфные реальности, причудливо ассоциировались друг с

другом и через метафоры культовой речи субъективно гипостазировались, превращались в нуминозные символы как объекты веры. Опреде- мчиваясь в новообразованных именах, эти символы обогащали исход- ный естественный объект-язык, где и становились референтом «несу- ществующего объекта», фактом общественного сознания. Тем самым происходит относительно автономное саморазвитие языка религии.

Перефразируя знаменитую формулу американского философа и логика Уилларда ван Ормана Куайна (1908—1997) «Существовать — значит быть значением квантифицированной переменной», можно ут- верждать, что, например, мусульманский рай существует хотя бы по- тому, что символ рая является одним из конкретных значений такой реальной переменной, как «благодатное место». Рай вполне может су- ществовать как самый благодатный оазис — ведь в нем мыслится все то, что бывает в реальных оазисах, но только в максимальной степени. Однако синтаксический подход к языку религии не позволяет объяс- нить, почему люди в одних случаях онтологизируют результаты рече- вого творчества (отождествляют имя и сущность вещи, фетишизируют имя Абсолюта, верят в объективное существование «потусторонних» существ), а в других, напротив, оценивают продукты своего воображе- ния как иллюзии и фантазмы. Изложенная концепция структуры языка религии дает возможность более конкретно объяснять феномены меж- конфессиональных недоразумений, неопределенности переводов и ин- дивидуально-субъективного восприятия священных писаний, филиации значений сакральных символов, религиозного текстотворчества и др.

Обратимся теперь к характеристике звена, опосредующего связь объект-языка и субъект-языка, — речевого высказывания. Это понятие выдвинулось в первой половине XX в. из понятия предложения (пропо- зиции, сентенции) и стало означать фразообразование. Известный рус- ский языковед А. А. Шахматов (1864—1920) утверждал, что предложе- ние является единственным способом обнаружения мышления в слове. Предложение есть прежде всего единство имени существительного (субстанции) и глагола (действия). В массе отдельных знаков свернуты, в форме возможностей, те или иные общезначимые предложения, кото- рые индивид-интерпретатор способен развернуть в соответствующие дефиниции терминов. Лингвисты различают несколько смыслов поня- тия высказывания: высказывание как результат речевого акта (то есть знаковый образ) и само речевое действие. В отличие от нижележащих уровней языка высказывание обладает предикативностью, приписывает подлежащему свойства, категоризирует предмет высказывания. Слова, входящие в высказывания, имеют различные значения; суждение же как идеальный образ, воплощенный в материальную высказывательную

форму, может иметь только одно значение — «истина» или «ложь». Высказывание двух разных предложений может давать одно и то же суждение, отображать один и тот же факт. Например, «Сегодня я получил письмо», — говорю я сейчас, «Завтра ты получишь письмо», — было сказано мне вчера; это два разных выражения одного и того же суждения.

Религиозное высказывание как акт говорящего верующего становится речевой моделью предмета этого высказывания, выражая религиозный предмет в той или иной форме, приписывая ему те или иные свойства, индивидуализируя и классифицируя его. До акта высказывания язык религии есть только возможность религиозного языка. Присваивая формальный аппарат естественного языка, религиозное высказывание порождает индексальные знаки («я», «это», «здесь», «завтра»), противопоставляет говорящего другому лицу, порождает вопросы, приказы, призывы и т. п., содержит в себе (через перечисление и описание свойств объекта) способ указания на объект веры. Поэтому и как речевой акт, и как результат этого акта религиозное высказывание носит операционально-предметный характер. Чем более формализован конфессиональный язык, тем легче прослеживается его операциональный аспект. Скажем, религиозно-нравственные высказывания — это актуализация моральных заповедей как оперативных символов.

В логической и философской литературе традиционным является взгляд на высказывание (и на суждение, выступающее идеальной стороной высказывания) как на истинное или ложное описание некоторого положения дел в действительности. Иначе говоря, любым высказываниям, в том числе религиозным, приписывается исключительно предметное значение. Такое мнение одностороннее, оно не учитывает деятельность сущность языка, не принимает во внимание воздействие речевой деятельности на содержание высказываний. Джон Остин (1911—1960), родоначальник оксфордской школы философского анализа языка, справедливо критиковал сведение значения высказывания только к предметному значению. В своей книге «Как делать вещи словами» он показал, что далеко не все высказывания суть утверждения; существуют также предложения-команды, вопросы, восклицания, пожелания, которые подчас неотличимы от утверждений с грамматической точки зрения, но непроверяемы на истинность.

Д. Остин выделил широкий класс высказываний, которые, по его мнению, ничего не констатируют, а просто указывают на действие, представляют действие. Вот его примеры: «Я согласен жениться», — высказывается в процессе свадебного обряда; «Я назову этот корабль «Королева Елизавета», — высказывается, когда корабль построен; «Да-

рю свои часы брату»; «Бьюсь об заклад, что завтра будет дождь». Все эти высказывания явно не описывают реальность, а представляют (перформируют) действия. Они ни истинны, ни ложны, ни верифицируемы. Д. Остин именовал их перформативными высказываниями. Когда говорящий что-то обещает, он не констатирует чего-то, а имеет намерение сдержать свое слово. Его обещание может оказаться неисполненным, тем не менее, оно указывает на намерение действовать. В этом смысле «сказать что-нибудь» — значит «сделать что-нибудь». Остин обсудил критерии удачности и неудачности перформативных высказываний: перформатив неудачен, если дело впоследствии идет не в соответствии с ним.

Как взаимосвязаны констатирующие высказывания с перформативными? Скажем, как связано высказывание «Прошу меня извинить» с тем фактом, что я извиняюсь? Ясно, что здесь ситуация иная, чем в случае утверждения «Я бегу» и связи этого утверждения с самим фактом бега. Факт бега делает утверждение «Я бегу» истинным, в то время как в первом случае удачность высказывания «Прошу меня извинить» выражает не то, что уже существует, а вызывает к жизни сам факт моего извинения. Д. Остин полагал, что пока нет возможности отыскать четкий критерий для различения перформатива и констатива. Например, возглас «Собака!» констатирует факт появления собаки и одновременно служит перформативом: «Предупреждаю, что на вас может напасть собака!». Если идею Остина распространить на всю область высказываний, то всякое высказывание можно толковать как модель предмета в зависимости от характера действий с этим предметом.

Значение высказывания имеет двойственную — операционально-предметную — природу. Пропорция «предметности» и «операциональности» в том или ином высказывании всегда конкретна, хотя и может широко варьироваться. Перформатив и констатив — абстракции от таких высказываний, в одних из которых преимущественно проявляется операциональный характер, а в других — предметное значение. Нет чисто перформативных высказываний, как нет и высказываний чисто констатирующих. Реальные высказывания как носители информации от объект-языка к субъект-языку суть одновременно констативы и перформативы, но в той или иной степени.

Применяя концепцию Д. Остина к анализу языка религии, следует различать в нем веровательные констативы, имеющие когнитивный характер, и некогнитивные высказывания, к числу которых относятся религиозные перформативы. Последние не описывают нечто существующее и не являются истинными или ложными, а заключают в себе творческое намерение создать что-нибудь, выражают просьбу, эмоцию

или волю. Они могут иметь магические формы молитвы, клятвы, проклятья, присяги, заговора, славословия. Типичные примеры такого рода перформативов: «Братья и сестры, помолимся», «Господи, помоги!», «Венчается раб божий...», «Аллилуиа!». Вероятно, в любом религиозном констативе — даже в столь определенном, как «Бог есть» — в той или иной мере снято присутствует перформатив — «Господи, хочу, чтобы Ты был!». Таким образом, язык религии не только информирует о связях человека с абсолютной реальностью, но также насыщен творческим, эмоциональным и волевым потенциалом верующих.

Центральный вопрос лингвофилософии. Обычно основной вопрос философии языка формулируется как проблема соотношения языка и мышления, и в первую очередь как проблема связи слова и понятия. Что первично — язык или мысль? Что из них является причиной, а что следствием? На этот вопрос отвечают по-разному.

Богословы-спиритуалисты полагают язык онтологически вторичным и выводят его из первичности абсолютного Духа; при этом главным методом поиска трансцендентных значений слов объявляется мистическая интуиция. Так, видный православный богослов-языковед В. Д. Кудрявцев-Платонов (1828—1891) учил, что Дух Божий наделяет человека благодатью чистого разума, разум рождает мысль, а мысль ищет и находит себе внешнюю плоть в виде слова; таким образом, чистая мысль существует в живом человеческом теле прежде слов и независимо от них. В загробной жизни развоплощенная человеческая душа связана с Богом бессловесно-интуитивно. Логический пантеист Г.В.Ф. Гегель дедуцировал природу мысли из самодвижения абсолютной идеи: человеческая мысль онтологически первична по отношению к слову, она изначально имеет чисто логическую внеязыковую природу, а язык есть продукт мысли, предназначенный быть только средством выражения мысленного содержания; отсюда и главный гегелевский метод анализа языка и его значений — логическая дедукция.

Напротив, В. Гумбольдт переносил акцент на первичность этнических душевных процессов и ориентировался на психологический подход. Он отождествлял язык с духом этноса («...дух народа есть его язык, и трудно представить себе что-либо более тождественное»), усматривая в языке тот орган, который образует мысль. Вслед за В. Гумбольдтом А. А. Потебня считал, что язык не выражает, а создает мысль через свою внутреннюю грамматическую форму. При этом А.А. Потебня исходил из ассоциативной психологии и сенсуализма Дж. Локка; он был убежден в том, что исходной точкой мысли является восприятие явления, непосредственно действующего на чувства, и что первоначальным языком чувств выступает членораздельный звук.

Знак всегда есть знак чего-то иного, отношение между своей плотью и инобытием. Знак есть разновидность проявления невидимой сущности. В свете изложенной выше расширенной операционалистической концепции языка религии основной вопрос лингвофилософии видоизменяется. В этой концепции психическое восприятие материи знака, грамматика языка, логика мышления и интуиция трансцендентных духовных значений не берутся в качестве четырех отдельных и независимых друг от друга абстрактных объектов, а рассматриваются как внутренние, нераздельные и взаимозависимые стороны единой языковой реальности. Язык религии понимается в ней как внутреннее функциональное отношение между следующими четырьмя сакрализованными переменными: 1) материальностью членораздельных звуков, письменных знаков, жестов; 2) снятым в чувственной данности знаков инобытием референтов (последние играют роль объективных, потусторонних и сверхчувственных значений символов); 3) мышлением-речью субъекта-интерпретатора, которое протекает в форме умственных операций с символами и извлекает из «речеоперативных сечений» *значений* объект-языка индивидуальные *смыслы* субъект-языка; 4) интуицией, сопологающей извлекаемые индивидуальным мышлением смыслы знаков с их трансцендентными значениями в объект-языке религии (а в конечном счете - в трансцендентном объективном мире). В изучении языка религии одинаково важно совмещать методы эмпирического, рационального и мистико-интуитивного познания, а также опираться на грамматику, психологию, логику и духовные дисциплины.

Четыре названных взаимоотношения внутри языка религии являются не столько причинными, сколько функциональными, поэтому основной вопрос лингворелигиозной философии формулируется в расширенном операционализме не как вопрос о каузальной «первичности – вторичности», а как проблема определения взаимно-функциональных зависимостей между материальным, душевным и духовным компонентами языка религии. В этом плане структуру языка религии как «храма Абсолюта» можно уподобить «трехмерному человеку» в учении апостола Павла. Целостность (тело) человека, по Павлу, включает в себя: а) объективный Дух, извне привходящий в его душу; б) душу, оживляющую плоть и являющуюся «зеркалом» Духа; в) плоть. Аналогично, религиозный символ имеет: а) плоть; б) смысл, то есть *мыслеобраз значения*, мысль индивидуальной души о значении символа; в) Дух, привходящий извне в плоть и душу знака и представляющий собой трансцендентное значение символа.

Из данной аналогии следуют те же выводы, которые Павел получил из своего учения о человеке. Переноса акцент на плотскую функ-

цию языка религии и преувеличивая роль материи и грамматики языка, можно объяснить происхождение односторонних концепций, в которых провозглашается первичность этнограмматических форм по отношению к мышлению индивида. «Плотянному языку» противостоит «язык духовный», смыслы которого ориентированы на трансцендентные сверхчувственные реальности. Теоретический акцент на «Дух» влечет за собой признание первичности духовного принципа и тезис о том, что мысль порождает свою материальную оболочку. Расширенный операционализм как синтетическая концепция языка религии пытается вывести глубинные диалектические противоречия языка из противостояния в смыслах религиозного символа плотской и духовной тенденций, а также объяснить случаи неадекватности сопряжения материи религиозного символа, его смыслов и значения (то есть ситуации, в которых, по словам Ф. Тютчева, «высказанное слово есть ложь»).

Проблема общечеловеческого языка. Трудно датировать начало древнейших этнических разговорных языков, а вот о первых письменных языках известно, что они возникли четыре или пять тысяч лет тому назад. Научное изучение генезиса языка начинается в конце XVIII в. с работы И. Г. фон Гердера (1744—1803) «Очерки о происхождении языка». М. Мюллер (1823—1900) убедительно раскритиковал попытку обнаружить истоки человеческой речи в криках животных либо в звуках, произвольно издаваемых людьми при выражении радости или печали. Не выдержала критики также теория бессознательного происхождения языка К. Ф. Беккера (1775—1849) и А. Шлейхера (1821—1868). Однако какая-то иная натуралистическая теория генезиса естественного языка, которая была бы более доказательной, пока отсутствует.

В рамках религиозной философии и теологии общечеловеческий праязык объявляется божественным по своей природе. Индуисты верят, будто бог Индра сотворил членораздельную речь. В диалоге Платона «Кратил» сказано, что боги придумали самые первые и правильные слова. По шумерско-вавилонским преданиям письмо изобрел бог Набу, древние египтяне приписывали чудо письменности богу Тоту, античные греки — вестнику богов Гермесу, позднеиудейские легенды — Еноху, мусульмане — Аллаху, а в скандинавской мифологии изобретение письма и рунического алфавита приписывается верховному богу Одину. В Библии (Быт. 2:19 — 23) и Коране (2:29 — 31) повествуется, как Бог наделил Адама умением давать всему «истинные» имена. В начале было Слово творящее, произнесенное Богом: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (Быт. 1:3). В конце сотворения мира и человека Бог привел к Адаму всех образованных Им животных полевых и птиц небесных, и стал наблюдать, «чтобы как наречет человек всякую душу

живую, так и было имя ей», и скрытно руководил процессом Адамова наименования. Узнать настоящее имя предмета — значит овладеть самим предметом. С тех пор слово и предмет тесно слиты, и в слове — его морфемах, звучании, написании, смысле и значении — до сих пор ищут разгадку всех тайных сущностей мира и человека. Мистики верят, что в каждой букве алфавита зашифрован какой-нибудь основополагающий принцип бытия. Своего максимума сакрально-фидеистическое отношение к письменному знаку достигло в эпоху средневековья, которую именуют «культурой текста», «культурой истолкования Писаний». Поскольку иврит был языком Ветхого завета, то христиане вплоть до XIX века считали, что Бог общался с Адамом именно на иврите и что иврит был родным языком всего человечества. Сегодня христиане так не думают и больше не идентифицируют первичный язык с каким-нибудь прежним или современным этническим языком. Критикуя тезис о богоданности первого языка Адаму, оппоненты задают риторический вопрос: если Адам предварительно не знал этого языка, то как он мог понять его?

Согласно Библии когда-то, до момента возведения Вавилонской башни, все потомки Адама общались на едином и истинном праязыке, затем Бог их перессорил в наказание за гордыню и заставил изъясняться на разных языках: «Сойдем и смешаем язык их, так чтобы один не понимал речи другого» (Быт. 11:7). Так Писание объясняет факт этнического полиязычия. Если первый язык был истинным, а последующие языки утратили свою подлинность, то логично сделать вывод, что этнические языки суть деградация исходного языка. Такой вывод противоречит, во-первых, эмпирическим данным о прогрессивном развитии большинства языков, во-вторых, христианской оценке всякого народного языка как выражения Божией благодати и любви Бога ко всем этносам.

Навсегда ли обречено человечество быть разделенным языковыми барьерами? Некоторые христианские мыслители для борьбы с языковым шовинизмом и улучшения взаимопонимания между народами предлагали в дополнение к уже существующим этническим языкам придумать какой-нибудь общий искусственный язык, на котором могли бы общаться все люди нашей планеты (Беда Достопочтенный, Ньютон, Декарт, Лейбниц др.). Джонатан Свифт был на сей счет весьма ироничен. Он высмеял в книге «Путешествие Гилливера» ученых из придуманной им страны Лапуты, которые общались при помощи языка вещей, а потому вынуждены были таскать с собой огромные рюкзаки с подходящими вещами. В конце XIX века персидский пророк Бахаулла в своих посланиях из Акки к главам империй и стран писал, что в на-

ступающей Новой Эре человечество начнет объединяться, а для этого нужно создавать единый вспомогательный язык. Его призыв был многими услышан, стали появляться первые проекты такого языка. В 1887 г. поляк-бахай Л. Заменгоф предложил проект вспомогательного языка общения на основе латинского алфавита, и с тех пор его язык «эсперанто» обрел сотни тысяч сторонников.

Адепты веры Бахаи прогнозируют, что в нынешнем тысячелетии должно наступить своего рода «отрицание отрицания» — путем лингвистического синтеза единый язык восстановится в новом качестве, дополняя многоязычие. Согласно Бахаулле этот язык будет постепенно создаваться либо из фрагментов всех без исключения практикуемых языков (причем ни одному из них не стоит отдавать предпочтения), либо окажется моносемичным, эмоционально нейтральным искусственным языком с простой грамматикой. В нем будут синтезированы наиболее удачные звуки, слоги и словосочетания, присущие всем ныне здравствующим национальным языкам. Не сводимый ни к латинской основе, ни к кириллице, ни к одному из восточных языков будущий вспомогательный язык позаимствует что-либо у каждого из них и не будет знать границ своего перманентного совершенствования. С конца XX в. началась лингво-компьютерная разработка основных принципов искомого языка, хотя еще далеко до всеобщего соглашения о его грамматике и базовом словаре. Каким быть этому языку — решать комиссии экспертов и всем народам.

Если именно такой язык когда-нибудь возникнет, то он, вероятно, не будет иметь пределов совершенствования, станет изучаться во всех школах мира каждым человеком вкуче со своим национальным языком. В будущем люди всех стран с детского возраста начнут осваивать единый международный язык наряду с родным этническим языком и научатся билингвизму. С постепенным преодолением проблемы лингвистического взаимопонимания (с любым иностранцем можно будет общаться прямо, без переводчика) внутреннее социальное единство человечества и мир на Земле, возможно, станут нормой.

Личное имя Бога — особая проблема в философии языка религии. «У Бога есть много имен» (Джон Хик). Мусульманский философ Ибн Фараби (870—950) считал сферу имен промежуточной между Полнотой бытия и миром конечных вещей. В подлинном имени таится грозная мощь, поэтому его часто держат в секрете и подменяют ложными именами. Богословы-имяславцы держатся мнения, будто первозданные имена вобрали в себе генетическую звуко-информационную структуру (геном, прообраз) сотворенных объектов, то есть исконные имена вещей были адекватны форме самих вещей. Некоторые имена

были моносемичными (например, имя Фамарь, или Тамара обозначает финиковую пальму), а другие наделялись пучком смыслов. Например, в Библии имя первого человека *Адам* значит «человек» и в то же время ассоциируется со словом *адама*, то есть «почва, земля»; Адам произведен из земли, (точнее, из адамита, красной глины) и обязан ее культивировать.

Считалось, что пока элементы мира не названы, сам мир еще не имеет бытия. Сотворить вещь — значит, во-первых, вызвать ее из небытия («Да будет свет, и стал свет») и, во-вторых, непременно дать ей имя («И назвал Бог свет днем, а тьму ночью»). Часто имена древних людей состояли из целых фраз и обозначали не только сущность того или иного индивида, но и пророчество о его будущем (например, Миха-ил — «кто как Бог?»). Если верить библейскому рассказу о смешении Богом всех языков в ходе вавилонского столпотворения, то единый первоначальный язык (и, соответственно, истинный языковой образ мира) тогда исчез, а вместо него одна и та же вещь в разных языках стала называться разными квази-именами. Абсолютный первоязык был подменен релятивистскими знаковыми суррогатами.

И у Бога тоже должно быть истинное имя собственное — Иисус имел это подлинное имя в виду, когда учил своих последователей молиться: «Отче наш, сущий на небесах! Да святится имя Твое». Но Бог принципиально отличается от всего того, что человек способен себе представить. С одной стороны, к Богу не применимы обычные имена, и в этом смысле Он — безымянный. С другой стороны, Бог вездесущ, имен у Него не меньше, чем качеств вещей. Множество взаимодополнительных атрибутов (качественных имен) Бога обобщенно выражено сверхкачественным именем *Сущий*. «Что ты спрашиваешь об имени моем? Оно чудно» (Суд. 13:18). Русские имяславцы проповедовали, что Имя Божие имеет божественную природу и во время молитвы «Бог неотделимо присутствует во Имени Своем» (Антоний (Булатович) из Афона). П. А. Флоренский определял имя вещи как субстанцию вещи, узел бытия; по его мнению, имя определяет судьбу человека. Согласно А. Ф. Лосеву космос есть лестница разной степени словесности. Последователи «Общества Сознания Кришны» считают главным методом общения с Богом многократное повторение Его имен. Против обожения звуков и букв выступили имяборцы. Митрополит Сергей продемонстрировал свое мнение о том, что имя Божие никакого сущностного отношения к самому Богу не имеет, следующим образом. Он написал на

бумажке имя «Бог», разорвал ее, бросил на пол и стал ее топтать¹. Условное Имя Бога встречается восемь раз в оригинальных Десяти заповедях и с еврейского языка на латинский может быть передано священной тетраграммой YHWH (по-русски ЙГВГ). Никто не знает точно, как вначале евреи мысленно произносили имя Бога. Дело в том, что когда писали Библию по-древнееврейски, то писали только согласные — без гласных. Пока древнееврейский язык был разговорным, никаких трудностей не было: иудеи знали, как можно молча прочесть слово *Суций*, и когда встречали его в письменной форме, то, не задумываясь, восполняли отсутствующие в нем гласные.

Строго говоря, имени Бога иудеев в Библии нет. По преданию, Бог открыл свое подлинное имя только Моисею, Моисей же в Торе записал не настоящее имя Бога, а сокращение перифразы «Я есмь Суций (Yahweh, от глагола *hayah* — быть или от первого лица этого глагола *ehieh* — «Я есмь»)). Подлинное имя Бога произносилось один раз в году первосвященником, и тайна звучания этого имени передавалась устно по старшей линии первосвященнического рода².

Это положение изменили три обстоятельства. Во-первых, после вавилонского пленения (V век до н. э.) иудеи настолько благоговели к Имени Божию, что перестали его писать и мысленно произносить. Они считали, что на человеческом языке не может быть такого имени или слова, которым можно было бы поведать о сущности Бога. Как и даосы, иудеи стали верить в то, что названное имя не есть вечное имя. Во-вторых, боязнь произносить слово *Суций* неправильно (при чтении Библии иудеи проговаривали не условное имя YHWH, а слова *Элохим* — боги или *Адонай* — суверенный Господь) делала Его условное имя все более секретным. В-третьих, со временем древнееврейский язык вышел из повседневного употребления, и таким образом первоначальное мысленное произношение слова *Иегова* в конце концов забылось.

В XIII—XV вв. христианские теологи, которые изучали Ветхий Завет в оригинале, озвучили тетраграмму YHWH и стали читать ее вслух как *Яхве*. Современные ученые предлагают такие формы произношения: *Иегоуаг*, *Яхве*, *Ягве*, *Иегова*. Но так ли уж важно отыскать истинную древнюю форму произношения условного имени Сущего? Ведь и имя Иисуса Христа у разных народов звучит по-разному: Иешуа, Иегошуа, Иесус, Хесус, Джесус, Езус; имя Иисуса не перестают

¹ О спорах имяславцев и имяборцев и об Афонском деле см.: Булгаков С. Н. Философия имени. — СПб., 1998; Лосев А. Ф. Философия имени // Из ранних произведений. — М., 1990; Флоренский П. А. Имяславие как философская предпосылка: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 281-333.

² Мифологический словарь. — М., 1991. — С. 652.

употреблять из-за того, что точно не известно его подлинное произношение. Как бы то ни было, большинство переводов, даже когда они содержат слово *Иегова* в еврейских Писаниях, опускают его в христианских греческих Писаниях или в Новом Завете (за исключением сокращенной формы *Яг* в слове *Аллилуйя* в рукописи книги «Откровение»). Удаление условного имени Бога-Творца из греческих Писаний подчас ведет к путанице — порою трудно понять, о каком члене Троицы идет речь в священном тексте. Например, Псалом 109:1: «Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня...» был бы более понятен в таком переводе: «Говорит Иегова моему Господу: «Сиди по правую руку от Меня...». Филон Александрийский учил, что Бога невозможно определить и, стало быть, называть; в то же время замена личного имени титулом противоречит требованию чтить имя Бога.

Священное Писание — книга, написанная, согласно вероучению, по внушению Бога. Каждая религия основывается на своем особом Писании. Перечислим наиболее знаменитые Писания.

В ведической религии это *Веды*, *Брахманы* и *Упанишады*. В иудаизме — *Танах*. *Тора* (или *Пятикнижие Моисея*), главная часть *Танаха* была записана ок. 1220 г. до н. э. В зороастризме, основанном Заратуштрой, Писанием является *Авеста*; ее начали проповедовать между X и VI веками до н. э., а записали в I веке н. э. Конфуцианство было основано Конфуцием (551—479 гг. до н. э.) и Мэн цзы (372—289 гг. до н. э.); главные книги — *Ицзин* (Книга перемен) и *Беседы и суждения* Конфуция; канон отредактирован в 481 г., а *Тринадцатикнижие* было кодифицировано в 140—87 гг. до н. э. Будда Гаутама (623—544 гг. до н. э.) основал буддизм, а его учение было записано на первых соборах буддистов в 483, 383, 285 гг. до н. э. В I веке до н. э. на о. Цейлон сложился палийский канон *Трипитака*, т.е. *Три корзины* (закона) на языке пали. (Название произошло от того, что буддисты писали текст на пальмовых листьях и укладывали листья в корзину.)

Даосизм был основан Лао Цзы в VI—V веках до н. э., автором *Лао Цзы* (Книги учителя Лао) и *Дао дэ цзы* (Книги о дао и дэ). В конце X—начале XI и XV—XVI в.в. проведена кодификация 4565 сочинений даосизма в *Дао-Цзан*; в шанхайском издании канона (1923—1926 гг.) 1500 томов. Писание у христиан — *Библия* (Ветхий и Новый Заветы); ее начали записывать в 50 - сер. 60 гг. I в.н.э. Христианское учение было кодифицировано на Гиппонском поместном соборе 393 г. и Тридентском Вселенском соборе 1546 г. Ислам проповедовался Мухаммадом (ок. 570—632 гг.) в 610—632 гг., а Коран был записан в 650 г. и кодифицирован в 656 г. при халифе Османе, а также в X в.

Сравнительное религиоведение испытывает трудности с определением понятия «Священное Писание». С социологической точки зрения некоторый текст становится Писанием, когда группа людей начинает свято относиться к нему и наделять его сверхчеловеческой природой. Наиболее простая и ясная дефиниция Писания дана исламом: Писание состоит из Слова Божия, явленного через Мухаммада и воплощенного в арабской копии предвечного и нерукотворного Корана. Правда, подчас мусульмане фактически принимают за Писание также слова самого Мухаммада - хадисы, или традиции. Более того, многие шииты относятся к словам имамов как к авторитетным дополнениям к Корану.

В христианстве и иудаизме канон - официальный перечень священных книг - был окончательно определен собором либо высшим религиозным лидером. В обеих религиях есть апокрифы, то есть книги полуканонического статуса, «отреченные книги» (например, евангелия от Фомы, Иуды, Филиппа). Некоторые современные направления в христианстве (мормоны, Христианская Наука, Церковь Единения и др.) обращаются не столько к Библии, сколько к книгам, прибавленным их основоположниками.

В индуизме мы не обнаруживаем однозначного определения Писания. В нем различают священные тексты, «услышанные» священниками-браминами, когда их прошептал ветер (*sruti*), и тексты «запомнившиеся» (*smṛti*), составленные предками и передаваемые от поколения к поколению. Первые максимально святы, входят в состав четырех Вед и Упанишад, а вторые и, пожалуй, наиболее популярные Писания индуизма включают в себя Пураны и Бхагавад-Гиту.

Тхеравада, самая ранняя школа в буддизме, опиралась на Типитаку (Трипитаку), палийский канон, тогда как в Махаяне этот древний канон был дополнен сотнями сутр или предполагаемых высказываний Будды. Сикхи обращаются к Ади Сахиб, книге гимнов. Зороастрийцы чтут Авесту и множество полуканонических пророческих книг и комментариев. Традиционная китайская культура признает священным собрание классических текстов числом от пяти до тринадцати. Даже в античной Греции было такого рода Писание — «Илиада» и «Одиссея» Гомера.

Конфессиональная литература складывается постепенно. Вначале записывается устно проповедуемое учение. Потом признается канон, который противопоставляется неканоническим произведениям (например, апокрифам). Затем канон дополняется высокоавторитетными и священными текстами и комментариями — Священным Преданием. Впоследствии складывается теология, формулируются символ веры,

правовые нормы и катехизис, создаются богослужебные книги и сборники молитв, а также книги конфессионально-светского характера. Авторитет всех Писаний защищается специальными средствами сакрализации. Н. Б. Мечковская пишет: «Сакрализация Откровения, записанного в Писании, создает феномен *неконвенционального* (безусловного) восприятия знака в Писании: свят не только Бог, но и его записанное слово, его имя, буква в имени; святые и должны быть неизменны те слова, которыми пророк или ученики славили Бога и говорили ему о своей любви и верности. В глубинах религиозного сознания и подсознания вера в Святое Писание сливалась с архетипическим фидеизмом — с тем ощущением «волшебства» слова, которое жило в древнейшей дописьменной магии и ритуале... Сакрализация слова и буквы Писания уходит в прошлое... Люди все больше уверены, что священны не буквы и слова, а именно смыслы Откровения Бога, и эти смыслы могут быть выражены и поняты на любом из языков человечества»¹.

Священное Предание — та или иная религиозная традиция. В христианстве оно произрастает из проповедей апостолов и представляет собой совокупность вероучительных положений, выработанных устной и письменной внебиблейской традицией. Священное Предание дополняет и комментирует Писание; оно есть дух и смысл традиции, а не буква; его тайны прежде всего передаются изустно (например, через тайную школу или монашеский орден). К Священному Преданию относят символы веры, сочинения причисленных к святым отцов церкви, *Правила апостольские*, решения вселенских и некоторых поместных соборов, апокрифы. Православные и католики признают Предание авторитетным и отвечающим духу Писания. Протестанты отрицают его боговдохновенный характер, считают сугубо рукотворным. Мартин Лютер утверждал, что из одного только Священного Писания мы можем научиться, во что веровать и как мы должны жить. В православии и католицизме возрастает фактическая значимость Предания, которое заслоняет собой Писание; само Писание рассматривается как часть Предания. Предание возникло раньше Писания и постоянно дополняется, а Писание — это записанная и неизменяемая часть прежнего устного Предания. Так, русский архимандрит Афанасий Дроздов (XIX в.) заявлял, что со словом Божиим не спасешься, а с церковными книгами спасешься. В исламе Священное Предание — *Сунна* (биография Мухаммада), *Ахбар*, хадисы. В иудаизме — *Талмуд*. Есть оно и в других религиях.

Основные Предания описывают космический порядок и отношение к нему людей; их следует отличать от исторических описаний и

¹ Мечковская Н. Б. Язык и религия. - М., 1998. - С. 319, 312.

богословских утверждений. Религиозные общины возникают под влиянием преданий. В свою очередь, общины добавляют к преданиям и традициям новые предания. Предания нередко служат источником философских и богословских рассуждений.

Кредо (от лат. *credo* — верую) — тщательная формулировка существа какой-либо веры, символ веры. Первоначально это понятие имело чисто христианский смысл, а в настоящее время нередко употребляемо также в светском смысле. Среди христиан наиболее употребительны кредо апостолов, Никейский и Афанасьевский символы веры. Кредо используют в литургии (богослужении), его повторяют все присутствующие прихожане. Пример кредо в христианстве — *апостольский символ веры*: «Веруем в Единого Бога Отца Всемогущего, Творца неба и земли. Веруем также в Иисуса Христа, Его Единородного Сына и Господа нашего, Который был зачат Духом Святым, рожден девой Марией, Который страдал во времена Понтия Пилата, был распят, умер и был погребен, сошел в царство смерти, на третий день воскрес из мертвых, вознесся на Небо и воссел одесную Всемогущего Бога Отца, откуда вернется судить живых и мертвых. Веруем также во Святого Духа, Святую Соборную Церковь, собрание святых, в прощение грехов, воскресение мертвых и жизнь вечную». В иудаизме символ веры («Шема») начинается фразой: «Слушай, Израиль: Господь, Бог наш, Господь един есть». У мусульман символ веры именуется «аш-Шахада» («Нет никакого Божества, кроме Аллаха, а Мухаммад — Посланник Аллаха»). Есть свое кредо и у многих других конфессий.

Доктрина (лат. *doctrina* — учение) — авторитетное учение, признаваемое членами церкви как фундамент своей веры и исходящее из Священного Писания. Например, христиане говорят о доктрине грехопадения человека, доктрине первородного греха или о доктрине искупления Христом наших грехов через Его распятие на кресте. Хотя не все христиане одинаково понимают эти доктрины, расхождения между их индивидуальными пониманиями не столь уж велики. Иудейский термин *Тора* (наставление) сходен по смыслу с «доктриной», равно как и исламский термин *Калам* (слова), индуистский термин *Дарсана* (школа) или буддистское слово *Дхарма* (учение).

Догмат. Понятие догмата (от греч. *dogma* — каюсь (правильным), мнение, постановление) характеризует положение, принимаемое на веру за непреложную истину, неоспоримую и неизменную при любых обстоятельствах. Формулируемые догматы конкретизируют официальную доктрину церкви. Согласно православию, догматы суть учения, утвержденные на первых семи Вселенских соборах (325—787 гг.). К ранее принятым догматам католическая церковь присовокупила те

учения, которые официально утверждались тем или иным папой или собором. В соответствии с постановлением Первого Ватиканского собора (1869—1870 гг.) эти новые догматы нужно принимать с той же силой веры, что и истины Откровения или церковной традиции.

В светском смысле *догматиком* именуют того, кто утверждает что-либо без достаточного основания и, несмотря на веские контраргументы, остается при своем мнении. В античной философии догматиками, согласно Сексту Эмпирику, называли тех, кто высказывал утвердительные суждения или учения в противоположность во всем сомневающимся скептикам. По Канту догматик — метафизик, игнорирующий данные опыта.

1.3. СМЫСЛ ЖИЗНИ: ТИПОЛОГИЯ И ВОПЛОЩЕНИЕ В ЯЗЫКЕ ИСКУССТВА

«Смысл жизни» в качестве понятия кратко обозначает идеалобразующий процесс, включающий в себя: а) осмысление жизни; б) подведение построенного интегрального образа под какой-нибудь общепризнанный тип человеческой целостности; в) сопоставление этого типа с потребным идеалом гармонической целостности; г) выработку тактических и стратегических целей жизни, сопряженных с признанным идеалом.

Если бегло просмотреть чью-либо индивидуальную биографию сквозь динамику ее важнейших событий, то в ней наверняка обнаружится смысловой стержень, представляющий собой конкретный вид человеческой целостности. Понятие «смысл жизни как вид конкретной человеческой целостности» чаще обозначают кратким выражением «смысл жизни». Термин «смысл жизни», по-видимому, вошел в обиход через английскую философию Нового времени как калька с «sense of life» и до сих пор в достаточной мере не отрефлексирован по-русски — то ли это разум жизни, то ли способность понимать жизнь, то ли прок (толк, итог) от жизни. Так или иначе, под ним все же чаще понимают нечто вроде «сути я», «интеграла самости», предельной сущности всех проявлений индивида в отношении себя и всего иного.

Архетипы. Как можно придать чему-то смысл? Чаще всего смысл открывается человеку неосознаваемым путем. К.Г. Юнг развил учение, в котором говорится, что формами придания смысла служат особые языковые матрицы, происходящие от древних образов - бессознательных архетипов. Коллективное бессознательное всеобщее и сверхлично, состоит из инвариантных для всех времен и народов атомарных архетипов. Его нельзя приобрести через личный опыт, оно коренится в психике предков, представляя собой родовую память человечества. Ар-

хетип играет роль основной витальной функции человека. По мнению К. Юнга, архетипы передаются генетически, а также через традиции, храня в себе архаику картин мира. В форме символов они проявляются в сновидениях, художественном творчестве и т. п. Примеры архетипов: круг мандалы как символ Вселенной и вечного потока жизни, образ матери-земли, героя, мудрого старца, тени. Личностное бессознательное проистекает из детских впечатлений¹. М. Элиаде в полемике с К. Юнгом отстаивал тезис, согласно которому архетипы имеют не бессознательную, а сверхсознательную (божественную) обусловленность.

Смысл как целостность. Каким способом трансцендентный смысл отображается на конечной метрике? Что объединяет смысл невидимого слоя Бытия и наблюдаемую целесообразность организации кристалла, растения, животного и т.п.? Ответ на эти вопросы - *целостность*. Так, смысл произведения искусства заключен в его художественной идее, именно идея придает целостность всему произведению (В. Дильтей). А смысл индивида или народа - в «идее личности» или «идее народа». С теоцентрической точки зрения, стихия смысла жизни — не материя и не энергия, а информация о виртуальной форме правления души в теле. В этом плане смысл чьей-либо жизни можно определить как «умопостигаемый эйдос целостности индивида», или, если хотите, - как «идею индивида». «Смысл» — не просто значение, а формальная причина (энтелехия) текста, обеспечивающая единую внутреннюю связь всех значений знаков текста.

Будучи виртуальным по природе и относясь к сфере существенного (но не вещественного) бытия, смысл жизни опосредованно проявляется сквозь «текст» поведения индивида, но не редуцируется к арифметической сумме значений его поступков. Смысл жизни есть «бытие везде и нигде в данном месте», он снято пребывает в каждом поступке, не воплощен целиком ни в одном из них, а потому находится по ту сторону от метрического мира фактов, чувственных данных, ускользает от внешней знаковой фиксации. Смысл собственной целостности вряд ли можно воспринимать непосредственно, практически, извне своего тела. Чаще он приоткрывается нам интуитивно, через совесть как орган смысла. Косвенное знание о нем дают размышления над серией собственных поступков. Бывает и так, хотя крайне редко, что идея целостности своего я отчетливо выявляется в особо характерных поступках, к которым индивида вынуждают «пограничные ситуации», критическое положение, переломные моменты в его жизни.

Пари Паскаля: теизм и его антиподы. Каждый человек, серьезно обдумывающий свой смысложизненный выбор, сталкивается с ди-

¹ См.: Юнг К.Г. Архетип и символ. – М., 1991.

леммой теизма и атеизма, и известное «пари Паскаля» обостряет ее. Блез Паскаль в «Мыслях» (раздел III, фрагмент 233) предложил свое пари, касающееся вопроса о бытии Бога: что можно выиграть или проиграть, если веришь или не веришь в Бога? Если Бог есть и вы в Него верите, то выиграете вечное блаженство. Если вы верите в Бога, но Его нет, то вы ничего не теряете. Если вы отрицаете бытие Бога, а Он есть, то вы теряете возможность вечного блаженства. Если вы отрицаете бытие Бога и Бога нет, то вы ничего не выигрываете. Отсюда, заключает Паскаль, выгоднее признать бытие Бога. Но, в конечном счете, выбор веры или неверия в Бога есть не столько логическое решение дилеммы, сколько дело личной совести. Это пари по-разному решается теистами и их антиподами:

- монотеисты веруют, что назначение человечества в мире имеет надприродный и духовный смысл; разгадка проблемы смысла жизни человечества будет дана Богом в мире ином;

- нигилистический атеизм отстаивает концепцию бессмысленности бытия человечества, равно как и любого из нас: человечество не имеет никакого предназначения, оно есть не что иное, как роковая ошибка природы;

- промежуточная точка зрения выглядит более гибкой: человеческое стремление к бесконечности удовлетворяется отождествлением индивидуального человека с обществом.

Как бы то ни было, конечность (смертность) отдельного человека влетает в вечное существование человечества по логике: первочеловек Адам есть матрица, а все последующие люди — оттиски, суть продление одного и того же родового генотипа. То или иное из этих решений актуализируется в обществе в зависимости от того, находится ли его культура в кризисе, на подъеме или стареет.

Онтологический и аксиологический подходы. В сфере религиозно-философских исследований смысложизненной проблемы сегодня продолжают соперничать два подхода — онтологический и аксиологический. Первый, характерный для восточно-христианской теологии и философии, исходит из интуиционистской установки неоплатоников «брать целое как умозрительную божественную идею», представляющую собой «правду бытия». А второй подход, развиваемый на основе протестантизма, предпочитает неокантианскую теорию ценности и отдает пальму первенства эмпирическим измерениям человека. Традиционная теология выводит представления о ценности и благодати жизни из онтологических представлений о Боге как Полноте Бытия и Абсолютном Благе. Протестантская теология же больше ори-

ентируется на эмпирическую аксиологию и рукотворные человеческие ценности.

Неоплатоники и сегодня склонны обсуждать проблему смысла жизни (правда, в новых научных терминах) как вопрос о специфическом единстве духа, души и плоти в каждом человеке. Они верят, что Бог закладывает в душу каждого человека, в момент его рождения, своего рода информационную стратегическую программу. В программе изначально определены аттракторы духовной, душевной или плотяной целостности. Этот алгоритм, незаметно для самого человека, направляет его общее развитие, и мы рано или поздно достигаем предначертанных целей. «Идея индивида», вначале незримо сконцентрированная в душе в форме сущностных сил (прежде всего, как доминантная возможность жизненного пути), в течение всей жизни постепенно оплотняется в реальную судьбу индивида, высвечивается во множестве его дел и поступков.

Как учит традиционное христианство, когда человек умирает, его дух («идея индивида») уходит обратно к Богу, и до скончания времен продолжает пребывать в Полноте Бытия. В момент всеобщего воскресения Бог оживляет умерших в их предустановленной целостности. В нынешний век компьютеров такое «воскресение» можно представить себе по аналогии с распечаткой электронного текста на принтере: файлы с записью информации о целостности («идеи») каждого человека вечно хранятся в памяти Божественного компьютера, и в любой момент требуемый файл (либо все файлы сразу) Бог может продублировать в плотном материале. Итак, в христианско-онтологическом прочтении проблема осмысления целостности жизни предстает как проблема эйдетического созерцания того «информационного генотипа», который задан свыше и причудливо, в зависимости от разных жизненных обстоятельств, реализуется в конкретно-вещественном фенотипе.

Неокантианство, атеистически гипертрофируя принципы протестантской антропологии, принципиально иначе формулирует проблему смысла жизни. Божественный проект человека есть непостижимая «вещь-в-себе», поэтому бессмысленно искать некие априорные «эйдосы целостности», трансцендентальные «идеи индивидов», объективные надчеловеческие «заданности». Нашему сознанию доступно лишь осмысление тех общих целей, которые мы сами лично и вполне осознанно ставим перед собой. В субъективной реальности нашего сознания нет никаких иных «значимостей», кроме личных субъективных оценок. Под смыслом жизни как целого следует, с этой точки зрения, понимать ценность прожитой жизни для самого человека, его окружающих и общества в целом. Неокантианец В. Франкл пишет: «Ценно-

сти можно определить как универсалии смысла, кристаллизующиеся в типичных ситуациях, с которыми сталкивается общество или даже все человечество»¹.

В марксистской литературе преобладают дефиниции «смысла жизни», родственные атеистическим неокантианским взглядам. Под смыслом жизни отечественные марксисты понимают: 1) осознание и оценку человеком основного содержания собственной жизни (С. Халназаров, Е.В. Грунт); 2) моральную установку личности и направленность ее действия (Б.Н. Попов); 3) намеренно ставящуюся человеком цель жизни (В.П. Тугаринов, Л.Н. Коган); 4) способность человека содействовать реализации необходимых людям закономерностей общественного развития (Г.Ф. Косенко). Все эти концепции смысла жизни отражают лишь одно измерение человека — его практическое сознание как плотскую функцию психики. Против них можно выдвинуть такой фактический аргумент: люди чаще всего реально живут вопреки осознанно формулируемым ими «смыслам жизни». Например, те, кто считает жизнь совершенно бессмысленной, не торопятся завершать ее самоубийством; следовательно, они руководствуются инстинктивным «здравым смыслом».

Марксистский атеизм признает способность человека рационально познать и истинно оценить свой смысл жизни. Напротив, иррационалисты ставят под сомнение или даже вовсе отрицают возможность рационально-дискурсивно выразить смысл жизни, «идею отдельной жизни», полагая, что жизнь иррациональна по своей сути, а наше сознание часто ошибается, когда пытается выразить невыразимую глубину человеческой души. Так, философы-экзистенциалисты утверждают, что «смысл» — это предмет веры, интуиции, инстинкта, но во все не предмет научного разбирательства. Отсюда, изначально беспреспективны всевозможные социологические опросы населения о смысле жизни. К. Ясперс считал, что смысл жизни приоткрывается лишь в пограничных ситуациях. А. Камю считал смерть существенным определением жизни и выносил ответ о смысле жизни за пределы самой жизни. По Б.-У. Хергемеллеру, смысл жизни дан только в вере и обнаруживается в канве смерти, удивления, страха, радости и скуки.

Противостояние концепций о смысле жизни касается не только трактовки понятия «смысл», но и понятия «жизнь». Неоплатоники и христиански мыслящие философы полагают, что Бог есть жизнь, жизнь вечна и все есть жизнь — внутри и снаружи (духовно, душевно и витально-телесно). Атеисты, наоборот, склонны определять жизнь по ее внешним проявлениям (например, согласно Ф. Энгельсу, жизнь - это

¹ Франкл В. Человек в поисках смысла. – М., 1990. – С. 288.

«способ существования белковых тел...») и рассматривают ее как крайне редкое явление во Вселенной. Первые сопрягают «смысл жизни» с идеями: а) человека как «искры Божьей»; б) причастности к Абсолютному Духу: в) самопознания, интроспекции; г) метафизической совести и т. п. Вторые привязывают смысл жизни к «внешнему человеку» и усматривают его в: а) труде; б) служении обществу (государству, народу); г) жизни ради своих детей и близких; д) борьбе за лучшие условия жизни; е) стремлении прославиться чем-то, сделать себе карьеру и т. д. Служить себе или другим (другому, Богу), при этом стремясь к наслаждениям и счастьем или, наоборот, к страданиям и испытаниям, либо повинуюсь долгу — разные варианты построения концепций смысла жизни в обеих вышеупомянутых парадигмах.

Типология смыслов жизни. Во-первых, следует различать *интегральный* (на всю жизнь) и *локальный* (характерный для фазы жизни индивида) смыслы жизни. Во-вторых, надо противопоставлять *духовный* и *плотский* смыслы жизни. Тогда, по-разному сочетая указанные полюса дихотомий, получаем следующую типологию смыслов жизни:

- интегральный духовный смысл жизни;
- интегральный плотский смысл жизни;
- локальный духовный смысл жизни;
- локальный плотский смысл жизни.

Кроме того, если признавать реальность добрых и злых духов, то духовный смысл жизни (как интегральный, так и локальный) имеет две противоположные модальности - положительную и отрицательную. Формулы смысла духовной жизни даны в разных Священных Писаниях, другие виды смысла жизни ярко описываются в художественной литературе и формализуются философами и этиками. Но любая явленная формула смысла жизни есть всего лишь символический намек на определенность смысла жизни.

В общечеловеческом мироотношении можно выделить вертикальный и горизонтальный срезы и инвариантное содержание, а также сопряженные с ними типические жизненные правды. Например, инвариантный аспект общечеловеческого содержания смысла жизни (универсальную правду жизни) своеобразно отражают в своих предписаниях мировые религии. Смысл жизни каждого человека претерпевает существенные изменения по мере роста, взросления и увядания его тела и души. Индивидуальная жизнь - это естественная последовательность эволюционных фаз, каждой фазе присущи свои экзистенциальные противоречия.

Идеал смысла. Природа общего смысла жизни одновременно проективна и ретроспективна. Важнейшая особенность процесса пони-

мания целостностей заключается в том, что он представляет собой циклы так называемого «герменевтического круга». Осмысление целостности собственной жизни предполагает уяснение индивидом ее главных событий и фаз, а само это осмысление невозможно без предварительного знания образца ее целостности. Для осмысления жизни надо «погрузить» предварительные оценки ее важнейших событий в некоторую смысложизненную систему отсчета. Центр этой системы составляет наиболее ценный для нас идеал-аттрактор.

Этот идеал мы выбираем и признаем по своей свободной воле, либо он кем-то навязывается и внушается нам. Под идеалом мы понимаем итог процесса признания какого-либо предмета (вещи, идеи, личности и т. д.) совершенным и концентрирующим в себе сущность однородных ему рядовых предметов. Предмет, принимаемый за идеал, может воистину оказаться подлинным совершенством и выражать либо генотип целого класса сходных предметов, либо вершину фенотипического развития того же класса. Иногда, правда, происходит обратное — идеалы подменяются идолами, и люди ошибочно признают нечто совершенно случайное и ущербное за воплощенное совершенство. Примером первого случая для христиан вот уже две тысячи лет служит идеал Иисуса Христа, а примером второго — низвергнутый в 90-х гг. XX века в России идол Павлика Морозова. Как бы то ни было, истинность или ложность идеала устанавливается задним числом, сроками существования культуры, критерием совокупной практики.

Многообразие идеалов гармонии. Объективно-реальная гармония частей внутри целого воплощена в нескольких вариантах. Пифагорейцы, например, считали, что самой лучшей из всех «золотых сечений» является целостность пентаграммы; пентаграмма символизирует жизнь, здоровье и защиту от нечистой силы. Далеко не все согласны с пифагорейцами и предпочитают считать все «золотые сечения» равноценными. Могут быть также разными идеалы симфонической пропорциональности духа, души и плоти в человеке. Вовсе не обязательно считать наилучшим (как в случае с выбором пентаграммы) простой арифметический вариант, в котором на долю каждого компонента целостности человека - на дух, душу и плоть - приходится ровно по одной трети. Подобно тому, как критерий красоты существенно субъективен («на вкус и цвет товарищей нет»), субъективных эталонов гармонического человека может оказаться значительно больше, чем форм гармонии в природе или среди геометрических фигур. Разные идеалы гармонической жизни типологизируются в соответствии с типами целостности человека: «человеку духовному» потребны вовсе не те же самые идеалы гармонии, что и «человеку плотскому». Например, монотеизм

непрерывно акцентирует в идеале гармоничного человека ведущую роль духа, а плотской стороне человека уделяет второстепенную роль. Марксистский атеизм, наоборот, больше всего ценит в гармонической личности ее умение материально преобразовывать мир - развивать свои физические и практические способности, тренировать «хитрость разума» и т.п., - а о душе и духе человека предпочитает хранить молчание, а то и вовсе не признавать их существования. Но, быть может, по отношению ко всему человеческому идеал «человека духовного» и идеал «человека плотского» одинаково важны?

Художественный лик гармонической целостности. В каждой культуре базовые идеалы гармонического человека конкретизируются наглядными образами, красочно олицетворяются в культурных героях. Один и тот же интегральный идеал воплощается во множестве культурных модусов, транслируется в социуме через свои взаимодополнительные воплощения в мифе (Геракл, Сизиф и т. д.), религиозном примере (Авраам, Иов и др.), художественном образе (князь Мышкин, Павел Корчагин и пр.), политическом деятеле (Александр Невский, Петр I и т. п.).

Например, в русской художественной культуре создано немало замечательных шедевров живописи, олицетворяющих гармонические образцы духовных и плотских людей. Для soma pneumatikos с положительно-тоталитарной установкой весьма привлекателен идеал Христа, воплощенный И.Н. Крамским в картине «Христос в пустыне». Тоталитарно-отрицательный идеал духовной целостности воспет М.А. Врубелем в работах «Демон» и «Пан». В картине «Богатыри» кисти В.М. Васнецова перед зрителем предстают три разных гармонии мужественной жизни с преобладанием плотского начала - Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович.

Русский живописец Б.М. Кустодиев - великий мастер концентрированного выражения представлений о гармонической целостности жизни у разных сословий русского общества. Сословные идеалы гармонического человека отображены художником изящно и оценены им с тонкой иронией. Так, художественный образ картины «Большевик» представляет духовно-демонический идеал русского революционера. В «Купчихе» художник с едва заметным снисхождением любит идеалом плотяной гармонии у купеческого сословия. Большую часть этого дивного полотна составляет «условный» (не натуральный) портрет женщины в роскошном платье с белым платочком в руках — пышной, молодой, красивой, беспорочной, мирной, приветливой (рис. 1). Она изображена в полный рост и вписана в устремленный в небо узкий равнобедренный треугольник. Вокруг ее головы оранжевый нимб - это

задний фон из багряных листьев мощного дерева («древа жизни»). Купчиха схематически напоминает православный храм, неподалеку от которого расположился и сам молящийся на нее молодой купец. Он готов принести ей в жертву все свои капиталы. Купчиха как символ «храма плоти» явно доминирует над изображенным позади купца «храмом духа», православным собором. Итак, это живописный образец такой гармонической целостности жизни, в которой культу «духа» отведена лишь четвертая часть жизни, а три четверти жизни посвящены сакрализации земной плоти и материальных ценностей. Особый образец плотского гармонического человека представлен Кустодиевым в портрете Ф.И. Шаляпина. Преуспевающий певец изображен стоящим на возвышении, на нем шуба и шапка из очень дорогого меха. Благодаря своему уникальному голосу, актерскому таланту и умению зарабатывать деньги кумир театральной публики представлен высоко вознесшимся над городскими обывателями.



Рис. 1. Борис Михайлович Кустодиев. «Купчиха». 1915



Рис. 2. Александр Андреевич Иванов. «Явление Мессии». 1837-1857

Но, пожалуй, максимально емкий образ буквальной равновесной гармонии духа, души и плоти заключен в мировом шедевре А.А. Иванова «Явление Мессии» (рис. 2). Композиционная формула картины представляет собой лемнискату - геометрическую фигуру в виде математического знака бесконечности. В центре картины художник изобразил самого себя, но так, чтобы его автопортрет не слишком бросался зрителю в глаза. В фигуре художника совмещены соприкасающиеся окружности. Они, подобно чашам весов, находятся в полном равновесии. В левой окружности, символизирующей мир духа и силу религиозной веры в Бога, изображены Иоанн Креститель с учениками, будущими апостолами. В правой окружности размещены фарисеи и книжники, олицетворяющие рациональное знание, мир науки. Каждый персонаж выражает какую-то определенную и типичную физическую плоть: юноша, старец, раб, воин и т. п. С разной соматикой сопряжено соответствующее (спокойное, восторженное, страдальческое и пр.) состояние души и духа. Взять, например, изображение фигуры Нафанаила, стоящего за спиной Иоанна Предтечи. Этот будущий апостол помещен в самый центр левого круга композиционной формулы данного живописного произведения. Он представлен стоящим с опущенной головой, его лицо выражает горькое сомнение в вере в приближающегося к Иордану Христа. В центре же правого круга изображен раб, сидящий на корточках с веревкой на шее. Раб предчувствует грядущее освобождение.

дение, улыбается, в нем пробуждается вера в Христа¹. Выходит, художник хочет сказать зрителю, что в истинно гармоничном человеке вера и религия должны в равной степени дополняться сомнениями и научными знаниями. И, наоборот, истинный ученый, вкупе с сомнениями, на 50% должен быть наполнен религиозной верой; в противном случае научное знание однобоко и несовершенно.

Проблема авторов типичных жизненных идеалов предьявлена в философии религии «проблемой пророка и народа» в виде трех полярных моделей: 1) модели пророческого откровения (религиозный гений открывает или изобретает новые правила жизни, а народ постепенно признаёт нововведение); 2) модели собора (социально и профессионально разделенные люди стремятся преодолеть свою обезличенность путем совместного дополнения своих сущностных сил поиском универсального посредника — всеобщего идеала гармонической жизни); 3) модели самостоятельного идеалообразования (каждый индивид в принципе способен выработать в себе умение сам программировать свою жизнь). Каждая из трех моделей по-своему объясняет процесс идеалообразования. Во всяком обществе постоянно происходит борьба между идеалами-конкурентами, одни из которых нацелены на стабилизацию сложившихся образцов целостности жизни, а другие — на их преобразование, смену или уничтожение. Участники этой борьбы руководствуются принципами непримиримости, компромисса либо синтеза.

1.4. СИМВОЛЫ ОСНОВНЫХ РЕЛИГИЙ

Важнейшие религиозные символы являются сакрализованными знаками абсолютной реальности. В каждой религии есть свои отличительные символы для зримого воплощения принципиальных идей и доктрин. Осваивая важнейшие символы той или иной религии, мы приближаемся к пониманию ее основного содержания. Вместе с тем в любом религиозном символе обнаруживается нечто недоступное однозначному рациональному истолкованию — тайный смысл, неоднозначность, эзотеричность, амбивалентность. Поэтому невозможно исчерпывающе объяснить ни один священный символ.

Символика креста: христианство. Символ креста встречается во всех культурах, но особую значимость он приобрел в христианстве, где сопрягается с образом великой жертвы Иисуса Христа. Следует различать общий для всех религий символизм креста и крест как христианский символ «крестной муки». В общем случае крест обозначает

¹ См.: Жуковский В.И. Формула гармонии: секреты шедевров искусства. – Красноярск, 2001. – С. 145-160.

соединение противоположностей: духовного и материального, небесного и земного, потустороннего и посюстороннего мира, невидимой и видимой церкви. Часто вертикальная стойка креста символизирует ось мира, а поперечная перекладина — горизонт. В средневековой аллегории крест порой представляли в форме буквы, как дерево, и дополняли это изображение начертаниями сучьев, веток, шипов. Помещенный в мистический центр космоса крест становится лестницей, по которой душа человеческая может достичь Бога. Когда крест изображали с семью концами, то он, подобно мировому дереву, символизировал семь небес.

Формы креста. Форма креста, на котором был распят Иисус Христос, с точностью не определена. В те времена крест считался обычным орудием казни и в римских провинциях был довольно распространен. При этом форма креста не была везде одной и той же. Встречались кресты: прямой, косой и в виде буквы Т. Многие данные указывают на прямоугольный крест, к которому пригвоздили Христа четырьмя гвоздями. У христиан распятый Мессия изображался с небольшой бородой, длинными волосами, с короною на голове и страдальческим выражением лица (хотя в первых веках христианства лицо Спасителя изображалось величественным, спокойным, с открытыми глазами).

На Западе принят в употребление четырехконечный крест; только в некоторых случаях шестиконечный и восьмиконечный. У православных признаются одинаково три формы. Старообрядцы истинным почитают только восьмиконечный крест, а иные формы отвергают как ересь. Среди христиан почитаются также одиннадцати и восемнадцатиконечные кресты. Считается, что символ креста обладает особой магической силой, охраняющей от нечисти. Его могут носить на груди поверх одежды или под нею (наперсный крест). Наперсные кресты в православии: а) даваемые при крещении, металлические или деревянные; б) энколпион, имеющий форму четырехстороннего ящика, на внешней стороне изображена монограмма имени Иисуса Христа, а внутри ящик пустой; в) епископы носят кресты из металла или финифти без пустоты внутри; г) с 1794 г. протоиереи и священники носят на груди серебряный или позолоченный крест с распятием; д) священники с учеными степенями носят кресты наперсные докторские и в петлице магистерские и кандидатские.

Крестное знамение — изображение креста рукой. Этот обычай берет начало с апостольских времен. Православные делают его тремя пальцами, складывая большой, указательный и средний. Старообрядцы признают двоеперстие. Католики делают крестное знамение без всяких

перстосложений. Троеперстие в православии было подтверждено на Соборах 1666—1667 гг.

Крестование — побратимство через перемену крестов, носимых на шее. Поменявшиеся крестами мужчины называются крестовыми братьями, а женщины — крестовыми сестрами.

Крестопоклонная неделя — третье воскресенье Великого поста; оно предназначено для поклонения Кресту, по утрени выносимому на середину храма и полагаемому на аналое. В нравственном богословии крест — совокупность жизненных лишений, страданий, которые должны терпеливо переноситься, не нарушая религии во имя Христа.

Культ креста утвердился, вероятно, после того, как мать императора Константина Елена в 326 г. во время путешествия по Палестине будто бы обнаружила в Иерусалиме тот самый крест, на котором был распят Иисус Христос. В римских катакомбах, где находят множество раннехристианских символов (изображения рыбы и т. п.), знаки креста в числе изображений, сделанных до начала IV в., фактически отсутствуют. Первоначально «крещение» не было связано со знаком креста; по-гречески и латински *крещение* (баптизация) — это погружение в воду или омовение. Этим способом состоялось предписанное Иоанном Крестителем крещение Руси.

Крестом увенчаны храмы, одежды священнослужителей, его носят на теле верующие, без него не обходится ныне ни один христианский обряд. Крест именуется *животворящим*; на осеняющих себя крестным знаменем верующих, согласно вероучению, низводится сила Святого Духа. Христоносный крест — дерево жизни, он носит невечерний свет, испускает мысленно созерцаемые лучи, приносящие верующим спасение и изглаждение грехов, сокрушает демонов, восстающих на людей. В кресте дан Господом церкви жезл силы. Прообразом креста Христова христиане считают жезл Моисея. Изображением креста пророк Моисей разделил и соединил воды моря Чермного, распростертыми руками в виде креста победил амаликитян; патриарх Иаков крестообразным возложением своих рук на детей Иосифа-Ефрема и Манассию благословил их. Три еврейских отрока, изобразив крест молитвенным воздеянем рук к Богу, спаслись от смерти. Крест искупает все человечество; распростертые на кресте Христом руки напоминают верующим о том, что Он как бы обнял любовью со креста все человечество, собрал все народы в единую церковь и возместил «древнее падение». Из орудия казни крест превратился в символ искупления и объект почитания.

Четырехконечный крест усложняется до шестиконечного для символизации дощечки с надписью «Сей есть Царь Иудейский», при-

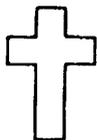
битой над головой распятого Христа. Восьмиконечный крест в дополнение к тому еще имеет брус для ног. Основные виды креста в христианстве: крест Голгофы, греческий крест и латинский крест.



Крест Голгофы. Во времена Иисуса Христа приговоренных к казни на кресте преступников заставляли самих нести на себе это орудие к лобному месту. Христа казнили как преступника. Он нес свой тяжелый крест на Голгофу. Путь на Голгофу известен как жертвенный путь Христа. Голгофа — горная возвышенность на северо-западе от Иерусалима (ныне она находится в самом городе). Название Голгофы (*Голгофа* значит *череп*) дано этому месту, вероятно, из-за сходства его с формой черепа или потому, что на ней находили черепа казненных преступников. По преданию христианской церкви здесь был погребен Адам. Выходит, что крест Голгофы с распятым Христом покоился на черепахе и костях праотца человечества. Смерть Христа на кресте придала кресту Голгофы славу на все времена, из орудия убийства крест стал символом самопожертвования из-за любви ко всему человечеству. Ступеньки, на которых возвышается такой крест, символизируют путь Христа на Голгофу. Всего изображается три ступени, они обозначают веру, надежду и любовь. В целом крест Голгофы есть символ восстания из мертвых и обретения вечной жизни в Царствии Иисуса Христа.



Греческий крест. Этот символ строится перпендикулярным пересечением двух равных по длине отрезков. Равенство вертикальной и горизонтальной линий указывает на гармонию небесного и земного мира. Этот вид креста символизирует не столько страдания Христа, сколько христианскую церковь в единстве ее невидимой и видимой сторон. Глава невидимой церкви — Христос. Он руководит видимой церковью, состоящей из клира и мирян, священников и рядовых верующих. Все обряды и таинства, совершаемые в видимой церкви, обретают силу благодаря действию невидимой церкви.



Латинский крест. Стойка этого креста значительно длиннее, чем балка. Стойка и балка пересекаются так, что два горизонтальных плеча и верхняя вертикальная часть имеют одинаковую длину. Нижняя же часть стойки составляет две трети от всей длины. Латинский крест символизирует в первую очередь страдания Спасителя. Ансельм Кентерберийский настаивал на том, что крест есть символ суда Божьего над человеческим грехом; эта его интерпретация принимается многими католиками и протестантами. Согласно преданию крест,

на котором был распят Христос, сделан из святого дуба, а из листьев того же дуба была изготовлена надета на Него корона.

Ранние христиане пользовались и другими знаками, символизирующими Иисуса Христа. Один из тайных знаков Спасителя — **рыба**. Рыба — символ жертвы и связи между небом и землей, а также символ души. Из-за огромного количества икринок рыба становится символом плодovitости, что наделяет ее также духовным смыслом. Рыба стала простейшим христианским символом на основе анаграммы, полученной из имени *ИХТИС*, начальные буквы которого расшифровываются как «Иисус Христос Сын Божий Спаситель».



Змея на кресте — другой распространенный тайный знак ранних христиан. Гностики в своих культовых отправлениях вообще отождествляли змею с Иисусом Христом. Змея изогнута в виде незавершенной цифры восемь и знаменует идеи бесконечности, мудрости, взаимопревращений земного и небесного. Крест Т-образный. Буква Т здесь имеет смысл *Теос* (*Бог*). Данный символ отвергается церковью как ересь.



Символика полумесяца и звезды: ислам. Ислам в целом не склонен символически обозначать сакральные сущности, строго придерживаясь заповеди о неизображении святых. Тем не менее, несколько символов мусульмане все-таки признают, поскольку вообще трудно размышлять о чем-либо сверхчувственном без всякой опоры на символику. Среди признанных сакральных знаков ислама — священная каллиграфия и рисунок священного камня Кааба. Наиболее распространен знак полумесяца и звезды. Полумесяц со звездой был когда-то государственным символом Византии (354—1453 гг.). Когда Османская империя в 1453 г. завоевала Константинополь, турки заимствовали этот трофейный символ и превратили его в знак своей военной победы. Постепенно символ полумесяца и звезды стал ассоциироваться с достижениями мусульманской культуры, а затем и с культурой ислама в целом. Этот символ есть на флагах исламских государств, мечетях, почтовых марках.

Полумесяц, изображенный сам по себе, — распространенный во многих культурах символ. Для магов части круга означают богиню Луну, женское начало вообще. В индийской поэзии лунный серп — емкость для хранения эликсира жизни, сомы. В рыцарской поэзии эту емкость называли чашей Грааля, иногда соединяя в символе прямой и перевернутый серпы. Перевернутый серп — также символ женщины. Полумесяц может олицетворять воду, мир изменчивых форм и явлений, пассивный женский принцип. Звезда есть, как правило, символ духа,

свет во тьме. Пылающая звезда говорит о мистическом Центре, об энергии расширяющейся Вселенной. Наиболее распространена пятиконечная звезда. Во времена египетских иероглифов она означала *восхождение к началу*. Перевернутая пятиконечная звезда — символ нечистой силы и используется в черной магии. Обычная пятиконечная звезда в светском смысле (а также в религии бабидов) — обозначение человека, символ гуманизма. Звезда ассоциируется с ночью, с идеями множественности или разъединенности. В средневековых эмблемах западного мира полумесяц вместе со звездой есть символический образ рая.

Среди мусульманских теологов наиболее распространено следующее толкование символа полумесяца и звезды: даже неполная Луна (восходящий полумесяц, восковая Луна) способна осветить мягким и прохладным светом путь страннику в песках Аравии, а звезды — ориентир движения навстречу своей судьбе. Ассоциируемая с этим символом *религия покорности* (ислам) указывает жизненный путь к Аллаху. Подобно тому, как полумесяц со временем превратится в полную Луну, ислам усиливает свое влияние в мире и рано или поздно охватит собою все человечество. Идея будущей всемирной победы ислама — таков общий смысл символа.

Флаги исламских государств имеют зеленое поле, на нем и размещаются звезда и полумесяц. Однозначной трактовки смысла этого цвета нет. Вообще говоря, символ любого цвета полисемичен. В оптике и психологии зеленое считается промежуточным цветом между теплым (красное, оранжевое, желтое и даже иногда белое) и холодным (синее, фиолетовое, подчас черное). Зеленое одновременно относится и к теплоте, и к холодному: оно ассоциируется и с произрастанием, и со смертью. Зеленое связывает вместе черное (мир минералов) с красным (кровь, животный мир), а также служит посредником между животным миром и разрушением. *Живя, помни о смерти!* Если огонь сопрягают с красным и оранжевым, а землю — с черным и охрой, то зеленый и фиолетовый цвета — с водой.

Есть и такие интерпретации зеленого: а) плодородие полей, симпатия, приспособляемость; б) подавление, инертность, покорность, безразличие — значения цвета праха; в) надежда; г) в христианском искусстве доминирует смысл зеленого как моста между теплыми и холодными цветами. Египтяне изображали Осириса (бога произрастания и бога царства умерших) зеленым. Луна часто имеет зелено-желтую или просто зеленую мертвенную бледность.

Полумесяц в символе изображают обращенным либо в левую, либо в правую сторону. Звезда может рисоваться с разным количеством углов. Рядом с полумесяцем иногда указывают несколько малых и одну

большую звезду. При этом большая звезда указывает на «печать пророков» — Мухаммада, а малые звезды — на череду предшествующих ему важнейших посланцев Бога.



Менора и звезда Давида: иудаизм. Менора — светильник, канделябр с семью лимбами, семисвечник. Это важнейший символ иудаизма. В распространенном смысле светильник — символ ума и духа, а горящая звезда ассоциируется с индивидуализированным светом, «искоркой Божьей», с душой и жизнью индивида. В традиционной теории символов семеричность рассматривается как аналогия духовным принципам семи планет или древним мифологическим божествам.

Есть семь нот диатонического ряда, семь цветов радуги, семь планет и т. д. Каббала предусматривает некую связь между мифологическими божествами и семью небесными иерархиями: Солнце — ангел света — Михаил; Луна — ангел надежды и мечты — Гавриил; Меркурий — ангел просвещения — Рафаил; Венера — ангел любви — Анаил; Марс — ангел разрушения — Самуил; Юпитер — властительный ангел — Захариил; Сатурн — ангел заботы — Орифиил. Менора в храме Соломона выражает господство небесного порядка на основе принципа единобожия. Семисвечники, которыми пользовались иудеи, означают семь первородных сил божественного. Тора повествует о днях творения мира: в первый день Бог создал свет (этот начинающий неделю день сегодня называется *воскресеньем*), а затем продолжал творение в течение шести дней; в седьмой же день, в субботу, Бог отдыхал и заветовал чтить субботу как день покоя всем верующим. Средний свет (центральная свеча) как раз и указывает на субботу.

Семь свечей также могут представлять семь небес, сотворенных Богом. Нередко семисвечник использовали во время своих занятий и встреч маги Западной и Средней Европы. Через иудео-хазарское царство такие светильники, возможно, проникали в различные народные секты на Руси. В первом еврейском храме Соломона, построенном в 983 г. до н. э., было десять золотых семисвечников, а во втором (построен в 516 г. до н. э.) только один. Горящие свечи символизируют присутствие Бога в храме. Иудеи веруют, что свет первозданного храма не погаснет, пока того Сам Бог не пожелает. Менору ставят в дальней западной части святилища перед входом в Святое Святых. На алтаре могут быть и два семисвечника. Во времена Нового Завета менора для ранних христиан стала символом пришедшего в мир света — Мессии.



Знак первых иерусалимских христиан представлял собой соединение меноры со знаком рыбы через звезду Давида. Вспомним, что рыба (*ИХТИС*) означает «Иисус Христос Божий Сын Спаситель». В катакомбах, местах тайных собраний первых христиан в течение первых столетий, этот знак встречается очень часто. Он символизирует единство евреев и неевреев в Божьем плане спасения мира. Единство это — в Иисусе Христе. Менора со звездой Давида и рыбой есть знак Мессии.

В общем случае звезда с шестью лучами обозначает не только шестикратность, но и семикратность, только в этом случае в центр ее помещают точку. В алхимии и других родственных магических представлениях эта точка посередине обозначает золото или солнце в кругу других шести металлов и планет. Заклинатели духов рисовали на земле защитное кольцо, в центре которого помещали шестиугольную звезду, а вместо точки, обозначающей Солнце, писали священный слог ОМ (OUM, AUM) — слово, имеющее для мистиков значение творческой силы Бога, создавшего Вселенную. Число *шесть* символизирует амбивалентность и равновесие, включает в себе союз двух треугольников (огня и воды) и тем самым означает человеческую душу. Оно соответствует шести направлениям пространства (по два на каждое измерение) и прекращению движения (для Творения потребовалось шесть дней). Отсюда, оно ассоциируется с испытанием и усилием. *Шесть* — число двусмысленное: оно выражает дуализм: 2×3 или 3×2 . По П.Д. Успенскому, шесть измерений образуют период, за пределами которого не остается ничего, кроме повторения этого же периода, но в другом масштабе. Период измерений ограничен с одного конца точкой, а с другого — бесконечностью пространства, умноженной на бесконечность времени, что в древнем символизме изображалось двумя пересекающимися треугольниками или шестиконечной звездой. Число *666* — «знак зверя», сатаны.



Звезда Давида образуется двумя щитами-треугольниками и знаменует исполнение пророчеств о пришествии Мессии из дома Давидова. Звезда является отличительным знаком Мессии Израиля, Спасителя мира. Шестиконечную звезду в иудаизме трактуют также как символ единства двенадцати колен (племен) Израиля. В идеологии сионизма подобная звезда прежде всего означает цель собирания вместе всех евреев, сплочение их в единое государство у горы Сион.

ॐ

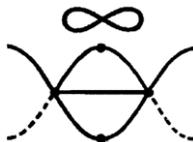
AUM: индуизм. Священный слог *AUM* (*OM*, *OUM*) — универсальный знак для всех течений в индуизме: им пользуются также джайнисты, буддисты и сикхи. Свами Харшананда описывает этот символ следующим образом: *AUM* — знак Брахмана, Абсолюта индийской философии, Бога индуистов. Слог происходит от санскритского корня *ava*, имеющего много значений. *AUM* обозначает энергию, которая «все знает», правит миром, оберегает от зла, исполняет желания своих приверженцев, разоблачает невежество и просвещает. Этот слог встречается в Ведах, Упанишадах, Гите. Буква *A* символизирует исход, начало процесса, буква *U* — прогрессивное течение процесса, буква *M* — предел, завершение созидательного цикла. Как отмечает Свами Вивекананда, когда мы произносим *A*, то язык свободный, произнося *U*, мы сжимаем губы; когда говорим *M*, звук идет от начала к концу. Таким образом, в сложном звуке *AUM* заключен весь феномен звукопроизношения, и этот феномен символизирует все богатство божественного творения словом. *AUM* — сила, отвечающая за процесс творения, развития и пределы мира; это символ божественного Творца.

Согласно Ведам, творение есть процесс вечно циклический и в то же время нелинейный. Бог творит мир сам и из себя, оказываясь причиной материальной, первопричиной, первотворящей. Перед началом того или иного цикла творения Бог высказывает ведические слова, обуславливая ими разные классы существ, согласует эти слова с предшествующими циклами и производит объекты. Имена вещей предшествуют самим вещам. Имена составлены из букв, а буквы сопряжены с соответствующими звуками. В слово *AUM* в снятом виде включен весь ансамбль звуков; из основных звуковых матриц проистекает мир всех вещей. Индуисты полагают, что *AUM* — имя Единого и Единственного Бога. Как бы его ни именовать и сколько бы имен для Бога ни использовали народы мира, все эти различные имена проистекают из одного и того же источника звуков, а именно из *AUM*. Именно поэтому индуисты заключают, что слог *AUM* есть лучшее имя для Бога и что оно представляет все иные возможные имена. От *AUM*, скорее всего, происходят слова *ум*, *разум*, *аминь*.

При пространственном совмещении латинских начертаний букв *A*, *U* и *M* образуется фигура, имеющая сложное символическое значение. Фигура образуется либо четырьмя (а при мысленном продолжении линий — шестью) треугольниками, либо двумя взаимоположенными синусоидами, складывающимися в знак бесконечности.



Эти геометрические варианты сохраняют те же символические значения, что и слог *AUM*, и широко применяются в религиозной и магической практике. *Альфа* и *омега*, то есть первая и последняя буквы греческого алфавита, символизируют начало и конец всех вещей. В Новом Завете христиан Иисус Христос именуется «*альфой* и *омегой*, началом и концом всего существующего». По форме буква *альфа* похожа на две окружности, признак Бога-Создателя, тогда как буква *омега* напоминает факел, т. е. огонь апокалиптического разрушения.



На фронтисписе рукописи XII в. Павла Орозиуса *альфа* и *омега* изображены в виде птицы и рыбы, то есть верхней и нижней бездны. В средневековых эмблемах *M* является инициалом Девы Марии и означает также тысячелетнее царство, или, по А. Бейли, конец света. У ариан и семитов *M* всегда была первой буквой слов, относящихся к воде, пучине и рождению в ней одновременно мужских и женских существ. Буква *U* — сосуд, конвергенция, сдвоенный радиус. Буква *A* относится к конусу, пирамиде, первопричине. В Откровении святого Иоанна Богослова *альфа* и *омега* представлены дневной птицей (орлом) и ночной птицей (совой), относящимися, соответственно, к движению Солнца на небе от востока до запада, к рассвету и закату, жизни и смерти.

В иконе «Троица», приписываемой А. Рублеву, ангел, находящийся в центре, вписан в фигуру *AUM*: буква *M* развернута в два крыла ангела, вся фигура ангела составлена треугольником *A*, два перста на руке его раздвинуты и составляют букву *U*. Это дает основание предполагать, что центральная фигура иконы — «второй Адам», Иисус Христос, поражающий копьём Змея. Многие исследователи указывают на несомненную генетическую связь русской культуры и древнеславянской религии с ведической традицией, древнейшей на земле. Поэтому неудивительно, что индуистский символ *AUM* подчас встраивается в русские иконы. Образованное, вероятно, от *AUM* слово *аминь* иногда переводится словом *истинно* и часто употреблялось Христом, когда Он изрекал важнейшую истину. Слово *аминь* служит одним из наименований Иисуса Христа, что косвенно указывает на тождественность слога *AUM* и слова *аминь*.



Колесо закона: буддизм. Согласно преданию, принц Гаутама (Сиддхартха, Будда) сам нарисовал на земле побегом риса колесо с восемью спицами, символизируя им круги рождений и смертей, которые подчиняются закону воздаяния, кармы. Колесо вечного космическо-

го закона медленно движется вниз. Это движение периодически. В критические периоды в мир являются Кришна, Будда, Христос или иной Просветленный и придают новый импульс движения закону добра.

У буддийского колеса восемь спиц и без них колеса нет. Восемь спиц обозначают восемь путей к нирване, то есть к абсолютной цели — к совершенному покою и выключению из цепи превращений. Обычный грешный человек находится на внешней части колеса и претерпевает круговращение, а просветляемый человек имеет возможность совершить восьмеричный путь к неподвижному центру колеса, нирване. Восемь спиц (путей) описываются так: правильно видеть, верно решать, верно говорить, правильно вести себя, использовать в жизни правильные средства, предпринимать верные усилия, наполнять свой разум истиной и научиться правильной концентрации. Вокруг оси колеса иногда изображают малый круг, состоящий из трех секторов. Каждый сектор содержит знак причины боли и несчастья: злую волю, невежество и похоть. Эти причины соответственно символизируются изображениями змеи, свиньи и петуха.

Символ колеса распространен во всех сферах человеческой деятельности. Издревле все округлое приписывают миру, солнцу, надежде, добру, счастью, целостности. Математический символ нуля пришел в Европу через мусульман или хазар — это окружность, обрисовывающая пустоту, ничто. Кольцо с точкой посередине в астрологии обозначает Солнце, в алхимии — золото, у розенкрейцеров — императорскую власть. Космическая змея, которая, кусая собственный хвост, олицетворяла бесконечность, была в индийской мифологии символом круговорота Вселенной или времени. Круг с точкой посередине также может обозначать воскресенье. Шесть точек шестиугольной звезды в круге в астрологии означают шесть планет, а точка в середине — Солнце, общающее всем планетам, свою энергию. Солнце — вечный символ озарения в мистериях различных религий. Даосы говорят: «Мудрец — тот, кто достиг центральной точки Колеса и остается привязанным к «Неизменному Среднему, пребывая в неразрывном единении с Источком, участвуя в его неподвижности и подражая его бездействующему действию».



Ян-инь: даосизм. Китайский символ двойственно-го распределения сил, включающий активный, или мужской, символ (*принцип ян*), и пассивный, или женский, принцип (*инь*), имеет форму круга, разделенного надвое линией, напоминающей по форме сигму или змею; образованные таким образом две части приобретают динамическую тенденцию. Сам круг как целое обозначает Дао, Абсолют, на котором покоит-

ся изменчивое множество. Дао — всеохватывающий принцип, производящий все вещи: сам по себе этот принцип неопишуем. В противоположность Дао все явления происходят из-за взаимодействия двух противоположных и друг друга дополняющих ян и инь. Ян позитивен, инь — негативна. Ян символизируется светлой частью круга, инь — темной. Вместе с тем каждая из половин включает в себя кружок, вырезанный из середины противоположной стороны. Это означает, что ян содержит в себе зародыш инь, а инь обременена зародышем ян. Это также диалектический символ взаимоотражения противоположностей.

Р. Генон считает, что *ян-инь* — это спиральный символ, т. е. образ сечения вселенского вихря, сводящего воедино противоположности и порождающего вечное движение противоречивого бытия. Вертикальная ось, проходящая через середину *ян-инь*, образует мистический Центр, где нет ни вращения, ни страданий. Эта ось соответствует центральной зоне Колеса Превращений индуистского и буддистского символизма, а также центру или пути вовне из лабиринта в египетском и западном символизме. Символ выражает также две уравнивающие друг друга тенденции в процессах изменения — усложнения и упрощения, прогресса и регресса. Наличие в каждой половине круга «своего иного» (копии противоположного принципа) говорит о том, что ни один из элементов мира не является ни абсолютно положительным, ни абсолютно отрицательным: в добре есть момент зла, а в зле — момент добра; «нет худа без добра» и наоборот.

Исходное значение терминов *ян* и *инь* — солнечная и пасмурная погода, или солнечная и теневая стороны (например, горы, ущелья). В гексаграммах книги «Ицзин» целая черта символизирует *ян*, а прерванная — *инь*. В VIII—V вв. до н. э. доктрина ян и инь была дополнена понятием *ци* — энергии, жизненной силы, а в VI—II вв. до н. э. — концепцией пяти первоэлементов, своего рода материала для действия ян и инь. Если люди действуют в соответствии с Дао, то в обществе царят порядок и спокойствие.



Котел огня: зороастризм. Котел огня - символ парсиев (парсов), исповедующих учение Зороастра (Заратуштры). В современном мире сторонников зороастризма немного. Вместе с тем эта религия в свое время оказала существенное влияние на формирование христианства, а ее символика актуальна по сей день.

По преданию, пророк Зороастр, родившийся на Урале и проповедовавший в Восточной Персии, был вдохновлен Богом добра Ахура-Маздой.

Пророк учил единобожию, выступал против примитивного анимизма и кровавых жертв. Суть его учения в формуле «добрые мысли, добрые слова и добрые дела». Когда Ахура Мазда проявил Себя Зороастру, Зороастр попросил Его дать ему символ. Бог дал ему символ огня-света. Огонь сжигает всякое зло и при этом не загрязняется, не становится нечистым. С тех пор в храмах парсиев (т. е. парсов-зороастрийцев) никогда не угасает священный огонь. Видимый огонь в котле — всего лишь знак первоизданного нематериального огня как силы проявления всякой сущности; парсии поклоняются Богу-Свету, но не материальному костру, поэтому неточно называть их огнепоклонниками. Видимый огонь подобен короне невидимого короля.

У парсиев храмовый котел с огнем имеет около трех футов в диаметре и четыре фута в высоту. В предписанные часы пять раз в день священники кладут топливо в котел. Предложить для этой цели драгоценное сандаловое дерево — особая заслуга верующего. Зола из сосуда раздается верующим, и они прикладывают ее ко лбу. Огонь — основной символ Ахура-Мазды. Нередко Ахура-Мазду изображают также в виде старика в шапке, с бородой и крыльями.

От зороастризма идет христианское представление о Боге как Свете. Символ стихии огня у китайцев — табличка из красного агата (*чань*). В египетской иероглифике огонь также связан с символикой солнечного пламени, жизни и здоровья. Гераклит учил об огне как начале и конце всех вещей, силе превращений. Подобно воде, огонь есть символ преобразования и перерождения, а также архетипический образ «явления в себе».

Прохождение через огонь символизирует выход за пределы человеческих возможностей. Древнерусские язычники жгли костры на своих святилищах и поддерживали негасимый огонь перед идолом Перуна. Они сжигали своих мертвецов, которые с пламенем погребального костра переносились в рай. После принятия христианства на кострах сжигали колдунов и еретиков. Символ огня двойствен: огонь грозен и в то же время дает свет, тепло, очищает, придает творческие способности («искра Божия»).

Числовая символика: монада, диада, триада. В пифагорейской философии особо выделяется следующая «четверица» категорий: 1) монада, то есть первоначало, эфир, нус; 2) диада, или первоматерия, неопределенная двоица, апейрон; она подчинена эфиру как действующей причине; 3) хронос, время; 4) пространство, бездна — бесконечное и бестелесное существо. Эта «четверица» — корень жизни.

Монада (от греч. Μοναδ — единица) — «субстанциальный элемент» (Лейбниц), нечто самое простое, наименьшее, единое и недели-

мое. В пифагорейско-платонической философии «единица-монада» выражает принцип единства, стабильности и формы. Монада противопоставляется диаде, то есть принципу неопределенности, неоформленности, множества и материальной текучести. Пантеист Дж. Бруно, вслед за Николаем Кузанским, трактовал монаду как наименьший элемент действительности, средоточие единства физического и психического, микрокосм, в котором отражен макрокосм.

Лейбниц развернул понятие монады в целую философскую систему — монадологию¹. Он провозгласил, что монада — это духовная единица бытия, непротяженная субстанция, «истинный» атом; она есть для себя весь замкнутый мир и не нуждается в других монадах. Не имея частей, монады не могут подлежать ни образованию, ни разрушению, не могут иметь фигур. Они отличаются друг от друга только внутренними качествами и действиями. Каждая монада развивает из самой себя свои представления. Соединяясь с особым телом, всякая монада образует живую субстанцию. «Всякая монада есть живое зеркало, наделенное внутренним действием, воспроизводящее универсум со своей точки зрения и упорядоченное точно так же, как и сам универсум»². Монады могут произойти или погибнуть сразу, тогда как сложное начинается или кончается по частям. Все монады, сотворенные или производные, составляют создания Бога и рождаются из непрерывных излучений Божества³. Бог — источник существования и сущности монады. Учение о монаде продолжили Х. Вольф, А. Баумгартен и др.

Диада (греч. *Dias* — двоица) — термин пифагорейцев и платоников, используемый для обозначения «инога монады». Согласно Пифагору, диада относится к причине страдательной и материальной и представляет собой видимый мир. В этом мире господствуют различия, противоположности, изменения. В силу своей текучести материя всегда есть нечто «иное», неопределенное, множественное, неоформленное. Посредством диады монада вызывает к жизни Вселенную, проявляется в мире и завершается в триаде. Тогда диада оказывается слиянием вечно-мужского и вечно-женского в Боге. Нечетные числа у пифагорейцев почитались как божественные, а четные сопрягались с земным началом. В диаде усматривался источник зла, дифференциации, противоположения, дисгармонии. Е. П. Блаватская подчеркивает, что у ранних пифагорейцев «Диада была тем несовершенным состоянием, в которое впало проявленное существо, когда оно отделилось от Монады. Это было той точкою, из которой раздвоились два пути — добра и зла. Все,

¹ См.: Лейбниц Г. В. Л. Соч.: В 4 т. - М., 1982. - Т. 1. - С. 413-429.

² Там же. - С. 405.

³ См.: Лейбниц Г. В. Л. Соч.: В 4 т. - М., 1982. - Т. 1. - С. 421.

что было двулично или ложно, называлось «Двоячностью»¹. Филолай и Архит сформировали основные понятия пифагорейской математики, в том числе понятия единства диады и гармонии. Вслед за пифагорейцами Платон и платоники противопоставили монаде диаду и мыслили под последней беспредельность, беспорядочность и бесформенность. Спевсипп подставил на место двоицы *множество*, и впоследствии неоплатоники при противопоставлении формы и материи предпочитали пользоваться терминологией *единое — многое*. У Плотина диада — первая эманация Единого.

Триада (от греч. *Trias* род, падеж; *triados* — троица) — термин, обозначающий тройственный ритм движения бытия и мышления, а также особый способ классификации и моделирования действительности. Пифагор считал 3 числом тайны. Это число отвечает мужскому началу, Духу. В феноменальном плане троичность есть принцип образования физического тела, а в сущностном плане триада — это первое понятие проявленного божества (Отец, Мать, Сын). В геометрии только треугольники, а не одна или две прямые линии, выглядят как простейшие завершённые фигуры. Греческая буква Δ, которую изображают в форме треугольника, у эзотериков означает «проводника неведомого божества». Интересно, что слово *Deus* у латинян начинается с той же буквы. Цифра 3 у древних - идиограф трех материальных элементов: воздуха, воды и земли. Триада - завершённый ансамбль монады и диады.

Пифагор полагал, что триадичность есть универсальный закон Мироздания. Платон и платоники широко использовали идею триады. Например, они учили об образце, демиурге и материи как о трех началах, а о нусе, псюхе и космосе — как трех ступенях бытия. В христианской философии триада играет первостепенную роль. Бог предстает Троицей, соборным единством Отца, Сына и Святого Духа. Идея триады получила дальнейшее развитие в немецкой классической философии. Так, в системе Гегеля эта идея воплощена в его схеме всякого развития: тезис - антитезис - синтез. Марксисты вслед за Гегелем описывают процессы развития триадически — в форме закона отрицания отрицания. Идея триады — одна из фундаментальных не только в философии, но также во всех прошлых и ныне сосуществующих культурах.

¹ Блаватская Е. П. Тайная доктрина: В 2 т. - М., 1991. - Т. 2. - С. 722.

Часть вторая. РЕЛИГИОЗНАЯ СУЩНОСТЬ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

2.1. РЕЛИГИЯ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

1. Если религию понять и принять как связь (установленную или вос-становленную) с Абсолютом, то в этом определении два термина имеют наиважнейшее значение: «связь» и «Абсолют». Кроме того, в определении религии как связи в неявной форме подразумевается тот субъект, кто будет устанавливать или восстанавливать связь с абсолютным, и кто может быть назван «человек». Таким образом, налично религия подразумевает три составляющих: человека, Абсолют и связь между ними.

Логически абсолютное определяется прежде всего как антитеза отношению, временному, обусловленному, частичному, многому и т.п. Любое понятие определяется с помощью отграничения от своей противоположности, каждое качество осуществляется за счет отделения себя от других качеств. В связи с этим практически все, имеющее отношение к человеку, требует предположения противоположности, по отношению к которой человеческое отделяет себя от не-человеческого (временное от вечного, обусловленное от безусловного, частичное от целостного, многое от единого, относительное от абсолютного).

С другой стороны, существует непосредственный опыт Единого, который человек имеет в своем самосознании. Человек осознает себя как абсолютное единство всех разрозненных душевных состояний. Наше душевное содержание всегда более или менее является необъединенным, и полное объединение есть лишь наша цель, поэтому человеческое самосознание постоянно видит себя отраженным в душе неодинаково и в те или иные моменты смотрит на себя различно, видит себя в зеркале рассудка различным образом. Но разделяется не само человеческое бытие, не сам индивид, по своей природе постоянно самотождественный и единый, а то содержание, которое индивид видит в своей душе и под определениями которого он опосредованно познает и признает себя. Единство самосознания, которое существует по природе, имеет собственное содержание. Это содержание - та или иная форма идеи безусловного, абсолютного. Признаки Абсолюта - всеохватность, самоопределенность, внутренняя свобода.

Таким образом, человек имеет опыт абсолютного как минимум в двух аспектах: в аспекте логического мышления и в аспекте единства самосознания. В том и в другом случае бытие абсолютного выступает основой и для логического мышления, и для единства самосознания.

Третья ипостась бытия абсолютного, данная человеку в его опыте, - это самоопределение индивида по отношению к другим людям. Здесь единство самосознания и требования логического мышления выступают в качестве основы для уникальной формы, свойственной данному индивиду, который собственные человеческие качества конституирует, отталкиваясь от человеческих, но иных качеств других людей. Тем самым абсолютное принимает форму социального, которое одновременно объединяет людей в единое человеческое целое и разъединяет их друг от друга на множество конкретных и уникальных индивидуальностей.

Четвертая ипостась абсолютного - это синтез логического мышления, опыта самосознания, социальной реальности, а также опыта мира (природы), т. е. высшее единство, под которое человек способен подводить все то, что только может быть им зафиксировано вовне и внутри себя - единство Вселенной, Природы, Космоса и т.д. Каждый факт, фиксируемый в сознании или других формах отражения реальности, ограничен от другого в пространстве Единого, которое выступает условием фиксации, его полем и априорной основой.

Пятая ипостась абсолютного проявляется в философском обобщении, когда вся сфера человеческого получает именование опыта и ставится вопрос об основании этого опыта. Очевидно, что основание для опыта не фиксируется самим опытом, и тогда возникает проблема, с одной стороны, подлинности основания или его поддельности, а с другой стороны, решения этой проблемы, обращения человека к поиску достоверных форм абсолютного как основы логического мышления, самосознания, социальности, космичности и т.д.

2. Все вышесказанное фиксируется как бы «задним числом», поскольку первейшая фиксация себя в качестве человека уже всегда констатирует поиск-человеком-оснований-вне-себя. Человеческое всегда определяет себя по отношению к не-человеческому. Но этот поиск заранее обречен, поскольку абсолютное и человечески относительное суть полные противоположности, тогда как их встреча предполагает момент тождества, что в данном случае невозможно ввиду взаимного отрицания абсолютного и относительного, единого и многого, конечного и бесконечного. Но необходимость познания абсолютного и относительного друг через друга уже предполагает их неразрывную связь, а значит и онтологическую форму этой связи. Коль скоро речь идет об основании любого опыта человека, то онтологическая форма связи абсолютного и относительного - это пространство, в котором абсолютное полагает себя в относительное, а относительное полагает себя в абсолютное. В этом взаимном полагании они усваивают те формы взаимо-

отношения, во-первых, в которых это полагание вообще возможно; во-вторых, где абсолютное и относительное могут зафиксировать себя, свое своеобразие; в-третьих, в которых абсолютное и относительное могут встретиться максимально «бережно», не искажая друг друга, но и проявляя насущную нужду друг в друге для себя и для другого.

3. Онтологическая форма связи абсолютного и относительного а) вбирает в себя и абсолютное, и относительное, но не сводится ни к тому, ни к другому, ни к их сумме, ни к их взаимоотрицанию; б) представляет собой новое качество по отношению и к абсолютному, и к относительному как отдельно, так и в их сумме или взаимоотрицании; г) раскрывается в особой форме, для которой характерна принципиальная амбивалентность, единство противоположностей: реальности и не-реальности, бытия и не-бытия.

Амбивалентность онтологической формы связи абсолютного и относительного, бесконечного и конечного, вечного и временного - сущностная характеристика, имеющая самое непосредственное отношение к человеческому существованию. Онтологическая форма связи абсолютного и относительного производится самим человеком и одновременно дана ему извне. В одно и то же мгновение она производится и созерцается как внешняя. Следовательно, в мире производства человеком множества вещей можно встретить такие вещи, которые, с одной стороны, произведены им самим, с другой стороны, их производство только «руками человека» категорически отрицается. Одновременно эти вещи различаются как функциональные и не-функциональные. Функциональные вещи закреплены во времени и пространстве для исполнения конкретной нужды и потребности человека. Не-функциональные вещи оправдываются тем, что их существование имеет отношение к самим основам человечности. Более того, речь идет, скорее, о вещи и не-вещи одновременно. Содержание абсолютности в онтологической форме связи абсолютного и относительного заставляет отрицать любое конкретное качество (в языке это достигается приставкой «не»), содержание относительности оставляет за собой право использовать конкретные понятия для характеристики этой связи.

4. Можно ли в сфере человеческого бытия совершенно точно указать на наличие вещей, которые одновременно произведены и созерцаемы как данные извне, а также имеют набор конкретных качеств определенной вещи и в то же время в некотором отношении (в соотносительности с абсолютным) эти качества «исчезают»? Разумеется, это особые вещи, сущность которых всегда находится в становлении и никогда не «становится» окончательно. Онтологическая форма связи Абсолюта и человека – постоянный процесс становления этой связи, где «став-

шее» как таковое всегда отсутствует, всегда ускользает. Понятием, которое, с одной стороны, указывало бы на процессуальность, вечное становление, а с другой стороны, имело бы точное содержание, поскольку вне конкретного содержания научное исследование невозможно, выступает «знак». Знак всегда указывает на то, что стоит за ним. Как онтологическая форма связи Абсолюта и человека, знак, будучи конкретным, указывает на абсолютное, будучи ограниченным, указывает на безграничное, будучи обусловленным, указывает на безусловное, будучи частью семиотической системы, указывает на всецелое, что определяет самое эту систему.

Таким образом, можно указать на базовые спецификации онтологической формы связи человека и Абсолюта (= религии): 1) она имеет форму вещи, которая одновременно произведена человека и созерцаема им как нечто, данное извне; 2) она одновременно вещь и не-вещь, выступает как знак, указывающий и на себя, и на то, что стоит за ним; 3) она есть постоянный процесс, постоянное становление и поэтому может быть «схвачена» только в диалектике живого отношения Абсолюта и человека, выражена в терминах «отношение», «взаимодействие», «взаимополагание», «процесс».

5. Среди многообразия видов человеческой деятельности, целью которой является то или иное вещественное производство, необходимо выделить производство особых вещей, которые отвечают вышеперечисленным спецификациям. Это есть не что иное, как деятельность по производству художественных вещей, деятельность в сфере искусства. Из многих видов именно художественная деятельность выделяется, прежде всего, своей утилитарной бесполезностью. В сфере искусства производятся **не-функциональные** в бытовом отношении вещи.

Этот нефункциональный аспект художественного производства сразу же разделяет мир второй природы (= мир человеческого производства) на составляющие: мир функциональных вещей и мир вещей, с позиции бытовой необходимости нефункциональных.

Необходимость такого элемента второй природы, как мир функциональных вещей, питается требованиями физического выживания человека. Деятельность по производству произведений искусства следует рассматривать как необходимую для восстановления целостности человека.

6. Целостность человека понимается в нескольких аспектах: а) целостность самосознания как основы разрозненных душевных состояний человека, каждое из которых он должен возводить к единству всецелого Я; это достигается трансцендентальным «помещением» своего душевного мира внутрь объективного единства, всецелости, абсо-

лютности; б) целостность оснований всего опыта человека, где его разрозненное и функционально ориентированное действие получает абсолютное основание, а значит, становится осмысленным (желанным, повторяющимся, отрефлексированным, социально приемлемым и т.п.); в) целостность человека и мира, которая недоступна человеку в его «естественном» состоянии; изначально человек застает себя в состоянии «заброшенности», разорванности, «отпадении» от «великого круга жизни», от симфонии Вселенной, где каждое живое существо имеет «свое место». То, что в человеческом существовании фиксируется как «зло», «заблуждение», «безобразие», «хаос» онтически изначально, тогда как «добро», «истина», «красота», «порядок» достигаются усилиями, целенаправленной деятельностью, познанием, творчеством, специальным нравственным деянием. Продукты этих усилий - своеобразные «костыли», «протезы», которыми заменяются «естественные» состояния человека с целью «искусственного» вписывания его в симфонию мира, где конечное, временное, обусловленное, конкретное находится в постоянной взаимообуславливающей связи с абсолютным, безграничным, единым целым.

В деятельности человека, имя которой «искусство», достигаются все три аспекта целостности человека, поскольку искусство существует, воспроизводится и имеет смысл только тогда, когда осуществляет эту свою цель, которая кроме него нигде более не осуществляется.

Вывод первый: Абсолют дан человеку в качестве основания его опыта, но при этом не может быть никакой другой его формы, кроме той, которую человек имеет в живом процессе отношения с ним. Вне процесса отношения говорить о реальности Абсолюта как основания целостности человека бессмысленно и недопустимо.

Вывод второй: определяя религию как связь человека с Абсолютом, необходимо поставить и решить вопрос об онтологической форме этой связи; предварительный анализ показал, что онтологической формой связи человека и Абсолюта выступает человеческая деятельность в форме искусства, понимаемого как производство особого рода нефункциональных и в то же время архифункциональных вещей, способных выступить знаком, указывающим на процесс восстановления целостности человека и Абсолюта.

7. Обобщая все существующие дефиниции понятия, «искусство» можно определить как ма`стерскую деятельность. Искусство - это искусная деятельность по производству продуктов второй природы. Если мир второй природы производится не-ма`стерски, то он не искусство. Если же он производится искусно, то издавна и поныне эту деятель-

ность принято называть словом «искусство»: искусство работы токаря, ораторское искусство, искусство шитья и т.д.

Поскольку искусство - это ма`стерская деятельность художников по производству неких вещественных нефункционально функциональных продуктов, то в поисках специфики связи человека с Абсолютом посредством искусства логически корректно обратиться к самому подобному продукту, имя которого – **произведение искусства**. Именно в произведении искусства в снятом виде зафиксировано все: и подготовка художника, и традиция, в которой он профессионально и лично воспитывался, и творческая манера создания работы, и стиль, определяющий произведение. В этом ма`стерском продукте деятельности зафиксированы способы и его сохранения, и потребления. Все, что разворачивается в огромный мир искусства, в снятом виде содержится в произведении искусства. При этом важно, что исходя из произведения искусства как про-изведенной из небытия в существование вещи можно обнаружить уникальность и особость этого про-изводства, а также понять, чем она отличается от любой другой повседневной работы, причем тоже ма`стерски исполненной.

Второй момент, который логично вытекает из искусности произведений искусства, - это качество предметности самой произведенной вещи. Если человеком продукт искусно произведен, то это означает, что он относится не к естественному первой природы, а к искусственному миру второй природы, не-естественному по отношению к первой природе. Кульминация искусственности проявляется не только в самом произведенном продукте. Искусственность - это, прежде всего, процесс, цикличность, движение от замысла через производство к продукту, который затем постепенно хронологически сходит на нет, исчезает из наличного бытия.

Третий момент, связанный с произведением искусства, - это ответ на вопрос: «Зачем эти искусно сделанные искусственные вещи во все века истории производятся людьми?». В отличие от первых двух моментов - искусности и искусственности, - не позволяющих еще развести между собой миры функциональных и нефункциональных продуктов второй природы, ответ на вопрос «зачем?» позволяет данное различие высветить. Произведения искусства свойственен особый искус, связанный напрямую не с заразительностью бытовой функциональностью творений архитектуры, скульптуры или живописи, а с их соблазнительностью религиозной архифункциональностью.

Таким образом, вокруг каждого произведения искусства создается искушающее пространство, где иницируется общение с ним. Центр притяжения подобного взаимодействия - это произведение-вещь, обла-

дающая тремя качествами: особой искусностью, особой искусственностью и особым искусом.

8. Следуя онтологическому доказательству бытия Бога, необходимо признать бытие Совершенного, Абсолютного, Бесконечного, по отношению к которому все другое определяется как не-совершенное, относительное, конечное, ограниченное.

Принимая данное положение о бытии Совершенного в качестве аксиомы, человека следует определить как конечное существо, стремящееся к Совершенству. Отсюда и берет свое начало ма`стерская деятельность: любое искусное деяние - это путь к Совершенству. Поскольку есть мастерская деятельность, постольку налицо и желание Совершенства. Вне стремления несовершенного к высшему Совершенству в ма`стерской деятельности нет никакого смысла.

Таким образом, искусство как ма`стерская деятельность – это стремление к высшему совершенству.

В качестве совершенного образца для искусства выступает природа, но не как сумма первоприродных вещей, которые почему-то необходимо копировать, а как образец творческого принципа жизни. Природа, созданная божественным Совершенством, предоставляет возможность не-совершенным художникам учиться у Совершенного, причем учиться самому производству про-изведений. Мастера, создавая искусственные произведения искусства, не копируют продукты, произведенные Совершенным, но учатся искусности про-изводства из небытия в бытие совершенных вещей.

Утверждение тезиса о бытии Совершенного связано с проблемой репрезентации, где Совершенное и несовершенное, Бесконечное и конечное, Абсолютное и относительное взаимопределяют друг друга.

9. Одной из наиболее представленных в культуре форм Абсолюта выступает содержание понятия «Бог». В знаменитом словаре В.И. Даля слово «Бог» определяется как «Творец», «Создатель», «Вседержитель», «Всевышний», «Всемогущий», «Предвечный», «Сущий», «Господь», «Предвечное существо», «Создатель Вселенной». Даль замечает: «Богом называют также вообще высшее существо, по понятию того народа, о коем говорится». Гегель в книге «Философия религии» определяет Бога так: «Абсолютно истинное, в себе и для себя всеобщее, всеохватывающее, всесодержащее и придающее всему устойчивость... Бог есть абсолютно истинное вообще, из которого все исходит и к которому все возвращается, от которого все зависит и вне которого ничто не имеет абсолютной, истинной самостоятельности»¹. Философ справедливо указывает, что в первоначальной форме Бог есть содержание субъек-

¹ Гегель Г.В.Ф. Философия религии: В 2 т. – М., 1976. – Т. 1. – С. 273.

тивного мышления, прежде всего Он существует в нас и для нас как то, что нами помыслено. В таком случае понятие «Бог» должно еще быть выстроено в своей полноте. И как содержание субъективного мышления, и как объект культа, и как понятие «Бог» уже всегда результат, возникающий на границе отношения Абсолюта и человека. Содержание Абсолюта для человека - ничто. Никакая числовая структура и никакое качество не адекватны полноте Абсолюта, которая даже в качестве точки Единого ускользает и от мышления, и от ощущения, и от образа, и от понятия. Когда же абсолютное определено как Бог, оно уже получило определенную форму в соприкосновении с человеком, где человек наделил его «высотой», качеством творящего, свойством «совершенства» и даже качеством своей основы. Поэтому во всех религиях существует содержание, которой видимым образом «отрицает» собственное представление Бога, явленное в культе этой религии. Можно вспомнить и знаменитый «Гимн Насадия» религии Вед, и первую главу древнекитайского трактата «Дао дэ цзин», и настойчивые указания Торы на то, что Бога никто и никогда не видел, и напоминания Корана о сокрытости лика Аллаха «тысячью покрывалами», а также необходимость принять лишь верой непостижимый догмат о Троице в христианской религии.

На языке философии «ничто-жность» качеств Абсолюта определяется как «трансцендентность». В немецкой классической философии подчеркивается, что познание, стремящееся к Абсолюту, может быть только трансцендентальным, т.е. способным исследовать то, как трансцендентное встречается в опыте человека, а значит исследовать не трансцендентное само по себе, а его трансцендентальное проявление. В трактате «Критика чистого разума» И. Кант зафиксировал исходную точку трансцендентальной философии: «Разум тщится познать бесконечное, но не может этого сделать».

На границе стремления человека к абсолютному возникает особое пространство, где содержание понимания принципиально двояко. С одной стороны, это содержание фиксируемо, поддается рефлексии и возобновляемо. С другой стороны, оно каждый раз подвергается фальсификации и сообщает о себе, что оно не то, что представляется буквальному, непосредственному пониманию. Онтологической формой такой подвижной амбивалентности содержания выступает знак. Например, вербальное понятие «Бог» - знак, указывающий на постоянство и жизненную необходимость для человека исходить в своей деятельности из бытия Высшего творящего существа, дающего все возможные блага для существования (прежде всего, закон, порядок, осмысленность и т.п.).

Однако Бог - это всегда уже определенная структура, имеющая конкретную (чувственную) форму. В данном случае речь идет о трех буквах русского алфавита: «Б», «О» и «Г», интеграция которых в слово «БОГ» создает знак, отсылающий нас к содержанию этого слова. Поскольку вербальное мышление - лишь одна из возможных форм мышления человека, то буквенный знак - лишь одна из возможных форм знака, выражающих данное содержание. Визуальное мышление оперирует визуальными знаками, аудиальное мышление – знаками аудиальными, тактильное или вкусовое - тактильными или вкусовыми знаками.

Таким образом, фиксируя себя в качестве человека в момент своей связи-отграничения с Абсолютом, человек всегда фиксирует в ней не Абсолют как таковой и не себя, а Абсолют в форме отношения к себе и себя в форме отношения к Абсолюту. Тем самым и человек, и Абсолют репрезентируют себя друг другу в онтологической форме взаимоотношения.

Абсолют-сам-по-себе ни в каких репрезентантах не нуждается. Сам-для-себя Абсолют образов не имеет, в этом смысле он полностью и всецело самодостаточен. Однако вне репрезентанта нет качества абсолютности как проявленного качества. Бесконечное потому и является бесконечным, что таковым оно определяет себя по отношению к конечному. Через репрезентант возникает новое пространство, где фиксируется противоречие между несовершенным и Совершенным, относительным и абсолютным. Из этого следует, что их встреча осуществляется не в произведении искусства как вещи, а в пространстве идеального отношения человека-зрителя с произведением-вещью.

Место встречи конечного и Бесконечного – это именно идеальное отношение, которое возникает через репрезентант. Встречаясь с репрезентантом в форме произведения искусства, человек встречается не с ним самим, а через него с Абсолютным и Совершенным. Он экстраполирует информацию, которую получил при общении с репрезентантом, на иное по отношению к репрезентанту. Например, православный верующий вступает в отношение не с иконой, а через нее с Тем, что стоит за ней, с Богом.

Таким образом, репрезентация нужна для взаимопроявления «конечного» и «бесконечного», человека и Абсолюта. Без такового взаимопроявления нет ни содержания «человек», ни содержания «Абсолют». Репрезентация - это ситуация, при которой в пространстве репрезентанта встречаются две эти стороны и, собственно, впервые взаимопроявляются.

Можно сказать, что **произведение искусства есть знаковый посредник в пространстве идеального (репрезентативного) отношения человека и Абсолюта.**

Акт репрезентации содержит в себе три основных составляющих:

1) выделение в некоторой чувственно воспринимаемой предметной среде объекта или его знака, который признается субъектом относительно совершенным, эталонным, репрезентативным;

2) положение этого эталона (репрезентанта) в субъективный мир индивида посредством интериоризации схемы действия с образцом;

3) экстраполяция знания о конкретных свойствах эталона на более широкую реальность, чаще всего недоступную в прямом опыте, а потому сверхчувственную.

Функциональный мир второй природы изначально в качестве образца берет конечный эталон, и вещь, созданная в соответствии в этом эталоном, конечна. Однако истина конечного не в конечном, а в его противоположности. Следовательно, в мире второй природы должны быть вещи, которые выводили бы конечность к ее истинности, придавали бы смысл ей самой. Мир иллюзорно-конечных вещей есть сфера произведений искусства. Как вещь второй природы каждое художественное творение с необходимостью имеет функцию. Однако внутренняя целостность произведений искусства изменяет их функцию. Теперь это особая функция - спасти целостность человека.

10. Произведение искусства как иллюзорно-конечная и функционально-нефункциональная вещь есть единство чувственного и рационального, конкретно-единичного и абстрактно-всеобщего.

Абсолют всегда дан в отношении к человеку, как и человек определяет себя через отношение к Абсолюту-не-человеку. В актах взаиморепрезентации определяется их способ фиксации взаимопознания. Отношение, о котором идет речь, всегда живое и непосредственное. Но фиксируется оно в акте рефлексии и в момент фиксации распадается на две базовых стороны. То в отношении человека и Абсолюта, что имеет непосредственную и конкретную форму (фиксируется чувственностью), со стороны человека имеет характер чувственного познания, а со стороны Абсолюта конституируется в его чувственный образ. То, что в этом отношении имеет опосредованную и абстрактно-всеобщую форму, со стороны человека имеет характер рационального познания, а со стороны Абсолюта конституируется в его рациональный образ. Но поскольку живое отношение человека и Абсолюта неразделимо, то наиболее адекватный репрезентант должен сочетать в себе инициацию чувственно-рационального познания и конституирование чувственно-рационального образа Абсолюта. Единство чувственного и рациональ-

ного в познании - это сущностная его характеристика, и лишь в конкретной культуре человеческой исследовательской деятельности она, как правило, разделяется на чувственное и рациональное познание. Однако качество живого непосредственного целостного познавательного отношения репрезентируется специальным образом именно в художественной деятельности. Художественной деятельности как при производстве произведения искусства и в акте художественного творчества, так и при потреблении данного произведения искусства в акте его отношения с реципиентом сущностно принадлежит синтетическое качество одновременности чувственного и рационального. Каждый чувственный акт художественной деятельности имеет смысл лишь в его указании на рационально-всеобщий характер, и наоборот, рационально-всеобщая структура всегда представлена здесь непосредственно-чувственным образом.

Каждое произведение искусства существует как онтологическая форма связи человека и Абсолюта, и можно утверждать, что единичное произведение искусства претендует на то, чтобы быть адекватным репрезентантом идеального отношения человека и Абсолюта. Но в силу неисчерпаемости как свойств Абсолюта, так и самоопределения человека по отношению к этим свойствам, ни одно единичное произведение предела адекватности не достигает. Вернее, достигает, но в аспектном отношении, абстрагированном от всей полноты взаимоотношения человека и Абсолюта. Поэтому произведение искусства всегда одновременно конкретно-единично (в меру своей адекватности полноте живого отношения человека и Абсолюта) и абстрактно-всеобщее (в меру своей схваченности данного аспекта отношения, абстрагированного от возможных других аспектов).

Вывод третий: в процессе производства и потребления произведения искусства как онтологической формы связи Абсолюта и человека познавательная деятельность происходит наиболее адекватно своей цели: а) ее собственное состояние совпадает с ее предметом - восстановление целостности человека выступает формой и целью производства и потребления произведения искусства; б) познавательная деятельность осуществляется в синтетическом мышлении, где чувственное и рациональное, с одной стороны, сохраняют свою специфику (конкретность и абстрактность, непосредственность и опосредованность, ограниченность и всеобщность), а с другой, взаимоотнопределяют друг друга, выступают друг для друга *alter ego*.

Вывод четвертый: производство и потребление произведений искусства как онтологической формы связи Абсолюта и человека является первичной ячейкой каждого схватывания процесса отношения Аб-

солюта и человека. В силу деятельностной специфики производство и потребление произведения искусства выступает максимально адекватной формой их взаимоопределения. Искусственность произведения искусства, его искусность и искус позволяют предельно корректно зафиксировать абсолютное и человеческое в их живом процессуальном взаимоотношении и взаимополагании.

11. Адекватность и корректность той онтологической формы связи Абсолюта и человека, которой является произведение искусства, обусловлены тем, что собственное существование произведения искусства имеет диалектическую форму отношения художника и художественного материала в процессе производства художественного творения, а также отношения произведения-вещи и зрителя в процессе потребления художественного творения.

Произведение искусства есть художественный образ как пространство игрового диалога-отношения человека в качестве зрителя и произведения искусства в качестве вещи.

Поскольку художественное творение выступает онтологической формой отношения Абсолюта и человека, постольку внутри построения художественного образа двумя участниками диалога-отношения - произведением-вещью и зрителем - можно выделить два ключевых процесса, собственно и создающих данную онтологическую форму:

1) осознание своей подлинной конечности зрителем, вступившем в пространство диалога-отношения с произведением искусства;

2) преобразование зрителем себя и выход за границы собственной конечности в реальное отношение с абсолютным, бесконечным, всецелым, когда собственно произведение искусства становится «прозрачным» и выполняет свою миссию пространства-моста, вводящего человека в подлинное отношение с реальностью абсолютного.

Осуществление этих процессов и означает содержание онтологической формы связи человека и Абсолюта.

Необходимо подчеркнуть, что в мире функциональных и настоящему конечных вещей осознание своей временности и конечности для человека невозможно. Функциональность вещи, возникающая в момент отношения человека с этой вещью, с одной стороны, оттягивает на себя те частичные нужды и потребности человека, которые данной функциональностью покрываются, а значит, человек становится «человеком-удовлетворяющим-свою-конкретную-потребность» и через это его существование приобретает частичный смысл. С другой стороны, утилитарные нужды и потребности неисчерпаемы, поскольку обслуживают биологический процесс жизни. И в их неисчерпаемости возникает иллюзия смыслотворения всецелого человеческого существа.

Что касается построения художественного образа, то оно сопряжено со всем спектром взаимоотношений человека и Абсолюта. Душевные состояния человека требуют единой абсолютной основы, которой нет в конкретике функциональности. Художественный образ поступательно выстраивается, задействуя одновременно плотские, душевные и духовные способности человека. При этом его плотские навыки (например, к зрительному ощущению) неотрывны от способностей душевных и даже может быть духовных, востребуются ими и ими же оправдываются. Так, построение визуального художественного образа невозможно без актуализации зрительной способности человеческого глаза. Но сама зрительная способность имеет здесь значение лишь постольку, поскольку оказывается в состоянии придать движение душевным переживаниям для выведения их в сферу единого и всецелого Духа. На определенном этапе структурирования художественного образа этот процесс переходит из плотской в душевную сферу существования человека, а в дальнейшем предполагает умение зрителя и произведения-вещи довести состояние душевности до перехода на уровень Духа.

Процесс строительства художественного образа в качестве моста между конечным и бесконечным всегда связан с рефлексией зрителя над собственной конечностью. Произведение искусства порождает у человека как острое чувство собственной конечности, так и желание восстановления религиозной связи конечного с бесконечным. Другими словами, желание религии как единства человека с Абсолютом возникает не где-то в стороне от кристаллизации художественного образа, а в самом этом процессе.

Здесь для человека-зрителя возможны два пути. Первый - остановиться на достигнутом, чтобы пестовать те моменты построения художественного образа, которые демонстрировали силу человеческих возможностей, всячески игнорируя незавершенность этого процесса и те его векторы, что указали на ограниченность всех собственно человеческих возможностей. Второй путь связан в разрыве границы конечности внутри художественного образа и переходом на уровень, где конечное проникает в бесконечное и абсолютное. Эта встреча, соединяющая разрыв, и есть онтологическая форма отношения человека и Абсолюта, т.е. религия.

12. С уверенностью можно заявить, что **произведение искусства - дом бытия религии**. Что означает здесь выражение «дом бытия»? Как известно, этими словами М. Хайдеггер определил «язык» («язык - это дом бытия»). Выражение «дом бытия» означает, что некоторые человеческие содержания не принадлежат самому человеку, а даны ему изначально, всегда, неистребимо и в каком-то смысле необъяснимо.

Поскольку человек «уже-всегда-имеет-их-в-самом-себе», ему невозможно отделить их от себя и сделать эти структуры «объектом» познавательной деятельности. Не человек владеет ими, а они «предсоздают», задают основу человеческого существования. В своем словаре В.И. Даль определяет точно и кратко: «дом есть строение для житья». Таким образом, дом - структура, которая задает форму, меру, способ жизни человека, отграничивает от всего остального мира и одновременно вписывает в мир того, кто находится «в доме».

Слово «бытие» неопределимо. На бытие можно указать как на то, что выявляет присутствие человека «при-себе», «при-мире», «при-других-людях», указывает на актуальность этого присутствия «здесь-и-теперь», изначально имеет характер «заброшенности» человека в мире и разворачивается в его существовании как «забота-о», в том числе и забота-о-своем-существовании.

Слово «религия» определено нами как «связывание человека и Абсолюта».

Таким образом, выражение «произведение искусства есть дом бытия религии» означает, что именно посредством произведения искусства религия осуществляется как живая структура, связывающая человека и Абсолют в процессе построения художественного образа, сущностно сопровождающегося: а) осознанием человеком своей настоящей конечности; 2) вступлением человека в реальность отношения с Абсолютом на предельном уровне построения художественного образа, где собственно произведение «исчезает», исполняя свою миссию и выводя человека через диалог-отношение с собой в место, где он и Абсолют встречаются для настоящего взаимополагания.

Произведение искусства не задним числом востребуется религией, а имеет качество религиозности как атрибут построения художественного образа. И не только. Выступать границей встречи человека и Абсолюта для произведения искусства свойственно всегда от процесса его производства до акта его потребления. Мастер - это такой человек, который вмещает в себя эту границу. С одной стороны, художник принадлежит миру конкретного социума, конкретному историческому времени и историческому пространству, обладает всей совокупностью данных общественных отношений, свойственных его исторической эпохе (способу производства, типу культуры и цивилизации, социопсихологическому виду, социальной страте и т.п.). С другой стороны, художник есть тот человек, кто создал произведение искусства в процессе взаимоотношения с художественным материалом, и в этом своем значении он всегда выходит из берегов своей эпохи и своего времени, называется «бессмертным», «божественным», «великим», «гением»,

его значение определяется для человечества в целом и т.д. Мастер, со-творивший произведение искусства, - определенный аспект онтологической формы связи человека и Абсолюта. Его деятельность адекватно характеризуется как деятельность пророка, героя, святого, миссионера.

Другим аспектом онтологической формы связи человека и Абсолюта выступает художественный материал. Среди огромного множества вещества первой природы художественный материал выделяется способностью по своим природным качествам репрезентировать отношение с абсолютным. В глине, камне, бумаге, сюжетах, мифах и легендах - всем том, что способно выступить материалом для производства произведения искусства, обнаруживается способность совмещать в себе качество конкретности и всеобщности. Например, глина способна принимать «любую форму», впрочем, также как и камень, бумага или дерево. Миф способен быть интерпретирован для любого исторического времени и любого социального пространства. Обстоятельства жизни прототипов произведения искусства (как художественный материал) таковы, что способны выступить субстанциональными формами для каждого человеческого существа. Художественный материал всегда несет в себе качество границы конечного и бесконечного. Именно этой особенностью и определяется его выбор (среди бесконечного множества) вещества первой или второй природы.

Продукт отношения мастера и художественного материала - произведение искусства как вещь - специальным образом создается для исполнения миссии - быть границей-связью конечного и бесконечного (человека и Абсолюта). Вне качества быть границей вещь, произведенная мастером в отношении с художественным материалом, не является собственно произведением искусства.

Человек-зритель, вступая во внефункциональное отношение с произведением искусства как нефункциональной вещью, также имеет конечную цель, не связанную с утилитарной полезностью, данной в повседневном опыте, а призванную внести целостность и единство как в сенсорную жизнь его плоти с ее потребностями, так и в мир его психических переживаний. И то, и другое достигается выведением конечных потребностей плоти и души в бесконечный мир Духа. Данное «выведение» невозможно в «естественной» реальности, оно осуществляется лишь в виртуальной иллюзорности игры и поэтому имеет закрыто-открытый характер. Пространство для выведения плоти и души в сферу Духа, где только и возможен реальный диалог с бесконечным и абсолютным, - это пространство отношения зрителя с произведением-вещью, т.е. пространство построения художественного образа. Обладая особой заразительностью, произведение-вещь инициирует создание

художественного образа так, что вначале разоблачает свои и зрителя конечные состояния, а затем предлагает человеку осмыслить конечность в контексте продолжения существования уже как подлинного, вошедшего в реальное отношение с бесконечным и черпающего из этого отношения осмысленность, в том числе и для сферы отношений в контексте утилитарности и функциональности его повседневного опыта.

Абстрагирование от произведения-вещи, от ее посреднической миссии в процессе выведения обеих сторон на границу их отношения в принципе возможно и, как правило, то, что остается в контексте этого абстрагирования получает название «религии как части культуры», «конфессиональной религии», «конкретного культа» и т.д. Однако такое абстрагирование никогда не происходит «до конца». Религиозное переживание полностью сконцентрировано на конкретном (художественном) образе, содержание которого определено как взаимоотношение человека и Абсолюта, уже - человека и Бога. Религия правильна лишь тогда, когда связывает человека и Абсолют, конечное и бесконечное в живом отношении, в живом процессе их пограничного существования. Событие религии - обретение адекватного образа Абсолюта в его ближайшем отношении к человеку. Создает этот образ максимальное число общих точек границы человека и Абсолюта. Внутри данного образа не-Абсолют - это человек, а не-человек - это Абсолют.

Абстрагирование от энергии связи человека и Абсолюта в процессе производства и потребления произведения искусства также возможно и имеет название «искусство как таковое», «мир художественных произведений», «художественное творчество» и т.д. Однако и этот вид абстрагирования имеет предел, поскольку произведений искусства в качестве вещей создано огромное множество, их наличное количество превышает возможности одного человека и даже всего человечества вступить в процесс отношения со всеми этими вещами. Критерий оценки вещи в качестве произведения искусства, критерий ее ценности, критерий ее жизнеспособности заключается в мере обладания энергией посредничества между человеком в его конечности и эталоном его целостности, когда конечные свойства и качества укореняются в бесконечном и всецелом основании. **Произведение искусства в своей правильности есть то, что способно выполнить миссию места встречи и воссоздания лиги человека и Абсолюта.**

2.2. РЕЛИГИОЗНАЯ ОСНОВА ПРО-ИЗВОДСТВА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Для корректного определения религиозной основы творений изобразительного искусства необходимо остановиться на рассмотрении отношения к религии «родителей» произведения искусства – художника и художественного материала, - а также обратить внимание на религиозный характер их совокупления друг с другом в процессе производства произведения-вещи.

ХУДОЖНИК

Каждый человек обладает в той или иной степени сформированным синтетическим мышлением, однако лишь художник в среде создателей продуктов «второй природы» является носителем воистину развитого визуального мышления, посредством которого во взаимодействии с художественным материалом он, выступая в единстве «искусственности», «искусности» и «искуса», способен про-изводить из небытия в бытие не функциональные в бытовом отношении вещи в качестве произведений искусства. «Искусность» художника – это характеристика квалификации, умелости, мастерства создателя произведений изобразительного искусства. «Искусственность» художника в этом случае понимается как некая особенная духовно-материальная деятельность в границах определенной профессиональной сферы, которая извне подобных границ предстает в качестве чего-то «экстраординарного», «исключительного», «феноменального», «неестественного». «Искус» же художника есть тот соблазн, что удерживает на протяжении жизни производителя художественных творений в границах его профессии.

«Искусность» художника можно представить в виде нескольких квалификационных ярусов: собственно «искусность» в качестве минимального уровня умения, компетентности, профессиональной подготовленности; «суперискусность» как уровень виртуозного владения мастерством создания художественных творений; «метаискусность» в качестве уровня поствиртуозности с преодолением супермастерства, тягущего здесь значимость и самооценность.

«Искусность» как ярус «техне» - это та планка художнических ориентаций в сфере умений, правил, выучки, ниже которой о творении ценностей искусства не может быть и речи. Об обретении квалификационной метки «искусности» в средневековых ремесленных цехах, например, свидетельствовало образцовое изделие (шедевр), которое должен был исполнить и представить на суд компетентного жюри художник для получения звания «мастер».

«Суперискусность» («супер» - лат. «сверху», «над») как ярус «техне» - это показатель наивысшего технического умения в области производства произведений искусства. Вместе с тем «суперискусность» - это холодность, манерность, кокетство, бравада превосходством, жажда первенства. Подобный уровень «искусности» связан с изощренным владением прежде освоенными навыками, виртуозной обработкой чего-то уже полученного, поэтому вектором своим «суперискусность» обращена к сложившемуся в прошлом и ориентирована преимущественно на самоутверждение художника через манерность формальных и содержательных сторон его произведений.

«Метаискусность» («мета» - гр. «после», «за», «через») как ярус «техне» - это показатель качества «искусности», обнаруживающий своего рода иронизацию художника над собственной прошлой виртуозностью. По отношению к суперискусным действиям, основанным на правилах традиционных навыков, здесь наблюдается некоторое дистанцирование от освоенных прежде норм как свидетельство того, что этап обычного ремесленного порождения художественных вещей прошел. Именно в области «метаискусности» случается собственно «искусность» как моделирование «первоприродных» принципов творчества при создании произведений «второприродных».

«Искусный» художник творит в ложе рутинных художественных правил стиля, метода, направления, школы. «Суперискусный» художник – это мастер, постоянно лидирующий в стиле, методе, направлении, школе с хроническим стремлением доказать всем окружающим и самому себе, что он лучший в данной профессии. «Метаискусный» художник – это творческий гений. Иммануил Кант в «Критике способности суждения» записал: «Посредством гения природа предписывает правила искусству... Гений есть талант (Дар Божий) создавать то, для чего не может быть дано определенное правило, а не умение создавать то, чему можно научиться, следуя определенному правилу... Продукты гения являются образцом, то есть служат примером, руководством или правилом суждения»¹.

«Искус» художника может быть понят как «желание», «потребность», «хотение», «стремление», «воление», «нужда», «соблазн» мастера в качестве «искусника» творить произведения искусства. Причем цель подобного творения предстает: во-первых, как «самоутверждение», во-вторых, как единство личного «самоутверждения и соучастия в самоутверждении социума» и, в-третьих, как единство личного «самоутверждения и соучастия в самоутверждении Полноты Бытия». Производство произведений искусства – это всегда авторское усилие,

¹ Кант И. Критика способности суждения. – М., 1994. – С. 180, 181.

личностное самоутверждение. Но при этом «личность» может предстать либо как «личинность», т.е. эгоцентрированность художника на собственной персоне и ее первенствующем положении во Вселенной, либо как «антилишность», т.е. «нужность» художника-героя некому социальному организму, либо как «ликность», т.е. как абсолютное, проявленное через конкретный лик избранного художника-пророка.

«Искус» религиозного самоутверждения художника: 1) прославиться, стать знаменитым; 2) разбогатеть; 3) попасть в сферу избранных, слой элиты; 4) максимально самовыразиться, проявить свои потенции; 5) художественно познать окружающий мир; 6) продлить свою жизнь после смерти (память потомков, вещи-произведения из «вечных» материалов и пр.); 7) извести, извлечь из небытия в бытие произведения искусства в качестве вещей «второй природы» и получить от результата «дозу адреналина»; 8) получить «дозу адреналина» от процесса производства произведений; 9) достичь предельного мастерства в профессии; 10) открыть художественно новое, оставив «след» в искусстве (синдром Колумба).

«Искус» самоутверждения и соучастия художника в религиозном самоутверждении социума: 1) прославить своей художественной деятельностью кого-либо или что-либо (семью, род, религию, страну, нацию, профессию, время и пр.); 2) быть художником-идеологом, т.е. «социализатором» людских масс; 3) быть художником - эстетическим воспитателем народа; 4) быть художником – этическим воспитателем социума; 5) быть художником – выразителем доктрин определенной религиозной конфессии.

«Искус» самоутверждения и соучастия художника в самоутверждении божественной Полноты Бытия: осуществить художественными средствами «метаискусную» коммуникацию между конечным человеком и бесконечным Богом посредством репрезентанта произведения искусства.

«Искусственность» художника может быть раскрыта тройким образом. Во-первых, как стремление мастера индивидуально эволюционировать в профессии «художник» и преодолеть собственными усилиями состояние профанной равности с прочими людьми в их конечности. «Искусственность» художника предстает в качестве инициативной службы самому себе, своему эгоцентризму.

Во-вторых, как проявление через мастера как элемента или органа человеческого сообщества определенной «художнической» функции, необходимой для эгоцентрической жизнедеятельности социального организма. «Искусственность» художника предстает в качестве героической службы социуму. Герберт Спенсер в своей работе «Соци-

альный организм» вслед за Платоном, Гоббсом и другими философами замечательно показал сходство социального и индивидуального организмов: «Хотя в первоначальном неразвитом состоянии индивидуального и социального организмов почти не существует взаимной зависимости их частей, части эти постепенно приобретают взаимную зависимость, которая, наконец, делается так велика, что жизнь и деятельность каждой части обуславливаются жизнью и деятельностью прочих частей»¹.

В-третьих, как реализация посредством художественной деятельности Дара в качестве откровения свыше, божественной избранности. В этом случае «искусственность» художника есть пророческая служба Абсолюту. В Ветхом Завете, например, описывается сцена назначения лично Господом мастера, который должен художественно сотворить Скинию Завета в качестве места встречи людей с Богом: «И сказал Господь Моисею, говоря: Смотри, Я назначаю именно Веселиила, сына Уриева, сына Орова, из колена Иудина. И Я исполнил его Духом Божиим, мудростию, разумением, ведением и всяким искусством, работать из золота, серебра и меди, резать камни для вставляния и резать дерево для всякого дела. И вот, Я даю ему помощником Аголиава, сына Ахисамахова, из колена Данова, и в сердце всякого мудрого вложу мудрость, дабы они сделали все, что Я повелел тебе» (Вторая книга Моисеева: Исход. Гл. 31, ст. 1-3).

Позволительно разделить «искусственность» художника «одномерного», «двухмерного» и «трехмерного». «Искусственность» художника «одномерного», в котором преимущество имеет плотское начало, есть созидательная деятельность человека, живущего «во плоти» и творящего «по плоти». «Искусственность» художника «двухмерного», в котором плоть и душа сосуществуют друг с другом, - это творчество человека, живущего как тело (целое души и плоти) и создающего «душевно-плотские» произведения. «Искусственность» художника «трехмерного», в котором плоть, душа и дух находятся в пондерации, есть творческая активность человека, способного про-изводить религиозные произведения искусства, могущие связать в единое целое конечное и бесконечное. «Трехмерный» художник имеет Дар творить «плотские», «душевные» и «духовные» произведения искусства. «Одномерному» же художнику отпущено создавать только сугубо «плотские» художественные поделки.

Через героическую деятельность «трехмерного» художника в процессе про-изводства произведения-вещи осуществляется движение «снизу-вверх», от конечного человека к бесконечному Абсолюту. Од-

¹ Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские. – Мн., 1998. – С. 272.

нако через пророческую деятельность «трехмерного» художника осуществляется и обратное движение «сверху-вниз», от бесконечного Абсолюта к конечному человеку. В том и другом случаях художник на религиозной службе. В первом случае он на службе у каждого человека человечества, жаждущего путем расконечивания своей конечности войти в сферу Всеобщего. Во втором случае мастер на службе Абсолютного, придавая сущности Всеобщего чувственно конкретные формы. Художник втягивается в пространство религиозного служения, в сферу производства произведений искусства, где вне зависимости от своих личностных качеств и потребностей он вынужден осуществлять действия по решению и его эгоцентрически религиозной проблемы, и проблем социоцентрически религиозных, и космоцентрического масштаба религиозных задач, и задач религиозно абсолютоцентрических. Тем самым художественная деятельность приобретает всеобщий характер. И хотя все личностные потребности и качества внутри осуществления этой деятельности остаются, характер деятельности ведет художника за собой, из-за чего в личной деятельности мастера возникает и социальное, и общечеловеческое качество религии.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МАТЕРИАЛ

Художник в качестве «родителя» производит произведение искусства не один, а в процессе совокупления с другим «родителем», именуемым «художественным материалом».

Художественный материал – это вещество, потенциально в мире существующем и сотворенном отвечающее сущности бескачественного и бесконечного Абсолюта. Именно в этом диалектика его «искусственности» (быть одновременно всем и ничем), «искусности» (мастерство стать всем из ничего) и «искуса» (соблазн произвести все из ничего).

Архетипом художественного материала как корректного репрезентанта Абсолюта является глина, взаимодействующая с художником при производстве произведений искусства еще в эпоху палеолита. Глина же, наряду с огнем, воздухом и водой, также применяемыми с древности при создании произведений, есть стихии, т.е. не что иное, как кирпичики-элементы, из которых сложено, сконструировано Мироздание. Материал стихий избрал сам Творец для процесса производства «первой» природы как мира «естественного». И этот же материал предлагается художнику и выбирается им для творческого соития в процессе производства произведений «второй» природы как мира «искусственного».

В качестве художественного материала в «узком» смысле слова выступают: земля, металл, камень, вода, дерево, огонь, холст, краски, бумага, графит, воздух, пластмасса и т.д. и т.п. С одной стороны, каждый художественный материал ограничен по своим техническим характеристикам, с другой стороны, неограничен, поскольку проявить свойства материала можно всегда до известного уровня, лишь частично освоив его бесконечные потенции.

В качестве художественного материала в «широком» смысле слова может выступить спектр тем и сюжетов от общих религиозно-мифологических до единичных обыденных, поскольку всеобщее как субстанциальное свойство, абсолютный носитель всех свойств, связей и отношений, присуще всякому явлению, потенциально скрывая себя в нем.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ХУДОЖНИКА С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ МАТЕРИАЛОМ

Производство художественных произведений принято представлять как процесс, длящийся от акта возникновения художественной идеи в голове автора до факта освоения произведения в виде продукта реципиентом. В подобном процессе вычлениют ряд этапов: а) зарождение замысла (идеи) грядущего произведения; б) материальное воплощение данного замысла; в) функционирование произведения-вещи в качестве предмета художественного восприятия. Творческий диалог художника с материалом искусства предстает в этом случае как изготовление некоего чувственно доступного передатчика художественной информации, польза от которого возрастает по мере корректности донесения замысла от творца искусства до зрителя. Получается, что прямое общение художника с камнем, глиной, металлом, красками и пр., которое зачастую растягивается от нескольких дней до многих лет, важно не столько само по себе, сколько потому, удалось или не удалось мастеру корректно овеществить свою художественную идею. Работа по материализации замысла выглядит в этом случае как нечто рабское и подчиненное внешней цели. Однако с уверенностью можно сказать, что есть собственная благая цель и ценность у диалога художника с художественным материалом, не связанная напрямую с изображением и выражением замысла. Производство из небытия в бытие произведения искусства как посредника отношения конечного человека и бесконечного Абсолюта происходит не где-то в стороне от акта совокупления мастера искусства с материалом искусства, а именно в самом этом религиозно сакральном акте.

Выход художника и художественного материала на контактную границу друг с другом - это силовое действие *связи*, то есть динамическое сцепление и удержание предметов. При подобной связи «родители» (художник и художественный материал) объединяются, что приводит в результате к количественному изменению разных в союзе друг с другом, где каждый из связанных продолжает сохранять в той или иной мере свою качественную определенность, не снимая и не растворяя ее в произведении-вещи как чем-то третьем, сплошном, целостном.

Соитие художника и художественного материала становится творчески религиозным тогда, когда их связь в границе приложения друг к другу изменяет себя на *отношение*, ибо в противоположность динамически связанным разным все члены отношения мыслятся положенными в субстрат собственно отношения как единство целого и растворены в нем, снимая себя в некоей самостоятельной устойчивости. Знаковым выражением отношения служит произведение-вещь, где бытие отдельных качеств лишается прежней обособленности. Произведение-вещь есть внешняя запись кооперативного эффекта отношения, случившегося между художником и художественным материалом. Но чтобы между разными («своим» и «иным») возникло отношение, их нужно вначале связать, соположить, совместить так, чтобы между «своим» и «иным» возникла общая граница, в которой они оба окажутся снятыми, лишенными непосредственного и обособленного друг от друга бытия. При таких условиях «свое» и «иное» не могут одновременно «быть связанными» и «находиться в отношении».

У понятия «отношение» очень много общего с понятием «игра». Прежде всего это то, что им обоим свойственна релятивность существования (самостояние нового качества при «отношении» обусловлено взаимоотношенностью сторон и их отрицательным единством; самостояние нового качества при «игре» обусловлено «признанностью», «положенностью» и «представленностью» играющих партнеров).

Во-первых, онтологический статус игры и отношения – нематериальное бытие. Йохан Хейзинга писал: «Вместе с признанием игры, хотим мы того или нет, следует признать и дух. Игра, какова ни была бы ее сущность, не есть нечто материальное. Уже в мире животных она вырывается за границы физического существования. С точки зрения мира, мыслимого как детерминированный, то есть как чисто силовая часть, игра есть в полном смысле слова нечто избыточное. Лишь через вторжение духа, который сводит на нет эту безусловную детерминированность, наличие игры становится возможным, мыслимым, постижимым»¹. Аристотель, введший в философию термин «отношение», обо-

¹ Хейзинга Й. Человек играющий. Статьи по истории культуры. – М., 1997. – С. 23.

значил им род бытия. В свое время Лейбниц указал, что поскольку отношение не удастся свести ни к субстанции, ни к акциденции, то отношение имеет очень специфическую форму своего существования – оно идеально. Как форму положенности и представленности одного через другое, то есть как нечто идеальное, рассматривал отношение и Гегель¹.

Во-вторых, и отношение, и игра возможны только в случае, если кроме «своего» налицо «иное». Согласно классической философии, отношение имеет стороны, так как оно есть рефлексия в иное; таким образом, оно имеет свое собственное различие в самом себе; и стороны его – это самостоятельная устойчивость, так как они в своей безразличной разности друг относительно друга надломлены в самих себе, так что устойчивость каждой из них точно так же имеет свое значение лишь в соотношении с другой стороной. Принято выделять бинарные, трехчленные и многочленные отношения². Что же касается игры, то, по мнению большинства исследователей игровых процессов, игр в «одиночку» вообще не бывает: чтобы игра состоялась, «другой» не обязательно должен в ней участвовать, но всегда обязано быть в наличии нечто/некто, с чем/кем играющий ведет игру и что/кто отвечает встречным ходом на ход игрока.

В-третьих, как отношение, так и игра суть взаимодействие, то есть действие «своего» на «иное» и наоборот. Отношение в этом случае раскрывается как окачественное действие, форма участия сопологаемых противоположностей, как движение сторон навстречу друг другу со стремлением выйти за рамки собственных границ и проявить себя через другое. Игра также получает свое существование через совершение обоюдных действий партнеров. Понятие движения *взад* и *вперед* настолько центрально для сущностного определения игры, что безразлично, кто или что выполняет это движение. Игра – это совершение движения как такового³.

В-четвертых, свои действия стороны отношения и партнеры игры совершают не хаотически, а согласно внутреннему распорядку правил. Анализируя протекание процесса отношения, Гегель выделил здесь правила «признанности», «положенности» и «представленности», обязательные для органически связанных друг с другом этапов, граней, аспектов рефлексии, ведущей к результату нового качества. Описывая же признаки феномена игрового движения, различные исследователи единодушны в том, что игра устанавливает порядок, она сама есть по-

¹ См.: Современный философский словарь. – Лондон – М., 1998. – С. 624-625.

² См.: Гегель Г.В.Ф. Наука логика: В 3 т. – М., 1971. – Т. 2. – С. 150.

³ См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М., 1988. – С. 151.

рядок. Малейшее отклонение от порядка мешает игре, вторгается в ее самобытный характер, лишает ее собственной ценности. Стоит лишь играющим отойти от порядка специфических игровых правил, и мир игры тотчас рушится.

В-пятых, правила отношения и игры носят сугубо соревновательный характер борьбы. В теории рефлексии Гегеля всякое отношение качеств «своего» и «иного» активно и напряженно. Стороны отношения, десантируя в другое качество часть собственного содержания, всячески пытаются это другое качество себе подчинить и не допустить при этом подчинения ему. Попеременно перехватывая друг у друга инициативу, стороны в борьбе взаимоизменяют «свое» и «иное» до той поры, пока между ними не останется какого-либо существенного различия. Подобная борьба отличается настойчивостью и риском, ибо изменения, производимые отношением, касаются не только количества, но и качества соотносимых сторон. Однако то же можно сказать и об игре. Йохан Хёйзинга, например, подробно разбирая этимологию слова «игра», пришел к уверенному выводу, что в архаических культурах понятия «борьба» и «игра» просто не разделялись¹.

В-шестых, правила общения «своего» и «иного» как в случае отношения, так и при игре имеют значение лишь в специфически обособленном пространстве взаимодействия различных. Если обратиться к словарям, то с этимологической точки зрения слово «отношение» близко по смыслу к словам, обозначающим пространство: место, основание, бока, стороны, члены отношения. Новое качество как этап отношения есть своеобразная площадка слияния воедино через взаимоизменение прошлых «своего» и «иного». Что же касается игры, то замкнутость и ограниченность – один из ее главных отличительных признаков. Всякая игра всегда разыгрывается в определенных границах места и времени, протекает в обозначенном и обособленном игровом пространстве.

Признаки общности отношения с игрой можно и дальше множить, однако сказанного достаточно для осознания близкого родства этих форм взаимодействия. Кстати, подобное осознание приходит только к тем, кто готов в отношении художника и материала искусства признать нечто большее, нежели просто труд по овеществлению замысла. Когда же за творческим взаимодействием «своего» и «иного» признается лишь ценность производства материального аналога идеи, даже весьма тонкие исследователи склонны не замечать очевидное, расценивая его как невероятное. Например, Йохан Хёйзинга, с легкостью обнаруживавший игровые моменты практически во всех сферах

¹ Хёйзинга Й. Указ. соч. – С. 55.

человеческой деятельности, именно отношение художника с художественным материалом во всех своих исследованиях принципиально отказывался именовать игрой.

Столь пристальное внимание к сравнению признаков игры и отношения необходимо было для того, чтобы возможен стал следующий шаг в поисках религиозной ценности творческого диалога художника с художественным материалом.

Известно, что отношение – это не вещь и не свойство, но способ или средство проявления свойств участвующих во взаимодействии сторон. Согласно диалектике Гегеля свойства получают свою видимость через отношение. Возможное свойство выявляется вовне и становится действительным свойством через эманацию, т.е. через исход и истечение каких-либо признаков от порождающей их основы. В некотором смысле свойство совпадает с понятием качества. Благодаря свойствам качество становится собой в соотношении с «другим». Но тогда до эманации свойств качество бескачественно и неопределенно.

Проникая в тайники сущности игровых процессов, аналитики давно заметили, что инобытие и тайна игры выражаются в переодевании. Переодевающийся или надевающий маску «играет» иное существо. Он и есть в игре это иное существо. Однако, в силу обнаруженного родства между игрой и отношением, «масочность», знаменующая игру, каким-то образом должна дать о себе знать и в завязке отношения.

Рольевые личины, которые «надевают» на себя художник и художественный материал в начальный момент их отношения, логически правильно обозначить *«ничто»* как качественную непроявленность сторон друг для друга. Действительно, сами по себе конкретный художник и особенный художественный материал до их взаимодействия очень даже определены и, благодаря прошлым отношениям с кем-то и чем-то, характер их известен, однако до вступления в конкретное и уникальное творческое отношение свойства этих «родителей» произведения-вещи не проявлены друг перед другом, находясь в свернутом и потенциально бесконечном бытии инкогнито «ничто».

Каждый из участников при выходе на игровую площадку творческого отношения суть пустая абстракция для другого. Оба есть «ничто» как Абсолют в себе. Их различие еще не положено, и хотя их двое, что предполагает две вещи, каждая из которых обладает тем определением, которым не обладает другая, но «ничто» есть именно то, что совершенно лишено определений. Следовательно, первичные различия художника и художественного материала как «ничто» и «ничто» есть лишь мнимое, совершенно абстрактное различие, которое одновременно различием и не является.

«Ничто» есть потенциально бесконечное, определенное негативно как не-конечное. В соответствии со своей сущностью подобное «ничто» должно снять с себя в качестве этого лишь негативного определения и определить себя позитивно, т.е. должно снять свою абстрактность, обособить себя от себя, положив тем самым в себе момент конечности. Это и достигается отношением в игре масок «ничто» и «ничто», благодаря чему оба абстрактно бесконечные «ничто» проявляют собственные конечные свойства друг через друга. При этом конечные свойства художественного материала как репрезентанта Абсолюта – это свойства оконечивающего себя бесконечного, тогда как конечные свойства художника как человека – это свойства обесконечивающего себя конечного. Художественное отношение, создавая условия для проявления свойств обоих игровых «ничто», своей процессуальностью «растворяет» свойства как художника, так и художественного материала, что находит выражение в кооперативном эффекте нового качества зачатого ими совместно произведения искусства.

Получается, что абстрактно бесконечное «ничто», эмануруя из сферы неограниченности и безусловности в сферу *«ничто»* как условное бытие, отрицает себя определенностью. Однако это «ничто» конечное, проявив потенциальную абсолютность «ничто», имеет свое бытие не в себе самом, а находит то, что оно есть, в другом, и это другое есть бесконечное. По Гегелю, конечное – то, что свою истину имеет в бесконечном; оно есть не оно само, а его противоположность, бесконечное как отрицание конечностей и выход в новую бесконечность и безусловность. Тогда одно отрицание есть конечное, а другое (отрицание отрицания) – бесконечное. Истинная же бесконечность предстает как единство обоих. Лишь оба этих момента в их совокупности составляют природу бесконечности и её истинное тождество. Только такое целое есть понятие бесконечности. Подлинную бесконечность следует отличать от абстрактной бесконечности «ничто», от Абсолюта в себе, ибо в таком облики «ничто» - негативное, лишенное определенности бесконечное. Истинная бесконечность имеет в себе определенность, что в случае творческого отношения художника и художественного материала наглядно предстает, чувственно являет себя как иллюзорно-конечное произведение-вещь.

Важно отметить, что любая игра чревата своеобразным раздвоением каждого из играющих партнеров на собственно игрока и того, кому игровую маску демонстрируют в виде чего-то особенного, необычного, «понарошкового» или «невзаправдашного». Ребенок играет в полном самозабвении. Но он играет, и знает, что играет. Спортсмен играет с безмерной серьезностью и с отчаянной отвагой. Он играет, и

опять-таки знает, что играет. Музыкант уходит в игру. Тем не менее, он играет и вполне осознает, что играет. Не в меньшей степени подобное раздвоение характерно и для отношения. Отношение всегда есть единство отношения с другим и отношения с собой.

Сказанное позволяет представить игровой диалог художника с художественным материалом не только в качестве субъектно-объектного отношения, но и отношения субъектно-субъектного, т.е. в виде творческого взаимодействия, на игровой площадке которого художественный материал может выступить как нечто масочно очеловеченное (неодушевленное «нечто» превращается в одушевленного «некто»).

Получается, что творческому диалогу художника с материалом искусства свойственен «анимизм» - ритуально-игровое «приписывание» неодушевленным предметам душевных и Духовных свойств. Скульптор-искусник, например, взаимодействуя с гранитом, мрамором или песчаником, независимо от своей принадлежности к той или иной религиозной конфессии, свято верит, что разные камни обладают разными характерами, зачастую фиксируя всевозможные душевные свойства даже у различных глыб одной и той же каменной породы. Живописец, работая с холстом и красками, будучи мастером, прекрасно понимает тонкости характера красочных смесей, допустим, кадмия или хрома, кобальта или охры, называя одни «получившиеся» цветовые соединения своего художественного произведения живыми, а другие «не получившиеся» мертвыми; просто и легко отличает норовисто-неуживчивую душу холста одного какого-нибудь сорта от покладисто-спокойного характера холста другого сорта. Художник-график при творческом отношении со специфическим материалом изящно вскрывает душевные свойства бумаги, картона, сангины, мела, туши, акварели и пр. С уверенностью можно сказать, что анимизм составляет один из наиболее постоянных элементов всякого творческого отношения художника и художественного материала во все времена истории искусства. Русский живописец Василий Кандинский писал: «Всякий «цвет» и «форма», возникшие с помощью руки художника, являются существами с собственной жизнью и неизбежно вытекающим отсюда воздействием. Зритель непрерывно подвержен этому психическому воздействию»¹.

Анимизм есть результат игрового отношения художника и материала, взаимного растворения свойств каждого друг в друге, что приводит к про-изведению произведения-вещи в качестве своего рода кентавра – «*материало-художника*» как «не живого живого». Те состав-

¹ Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. – СПб., 2001. – С. 73.

ляющие мастера и художественного материала, которые при художественном отношении остаются «вне игры», ответственны за максимальное подчеркивание уникальных свойств каждого из партнеров взаимодействия, при этом постепенно ограничивая, ограничивая, отграничивая оппонентов друг от друга и проявляя качественное своеобразие «своего» и «иного». Те же составляющие мастера и художественного материала, которые при творческом отношении находятся «в игре», ответственны за максимальное растворение сторон взаимодействия в новом качестве «материало-художника» с постепенной потерей качественного различия игровых оппонентов.

2.3. РЕЛИГИЯ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ-ВЕЩЬ В ЕГО ЗАКРЫТОСТИ И ОТКРЫТОСТИ

Про-изведенное «матерью» (художественный материал) и «отцом» (художник) произведение искусства в своей доступности органам чувств человека – это прежде всего достоверный габаритный объект, система предметных слоев, второприродный продукт, который уместно назвать «вещью-в-себе». Художественная вещь, возникшая в результате творческого совокупления «родителей», вышла из сакрального пространства их взаимодействия и получила религиозный смысл, относительно независимый от реалий жизни как художника, так и художественного материала.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК НЕ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ В БЫТОВОМ ОТНОШЕНИИ ВЕЩЬ

В случае производства продуктов второй природы вообще речь идет прежде всего об их функциональности. Людями производится огромное количество вещей, либо обладающих собственной функциональностью, либо предназначенных для работы внутри какой-то функциональной системы. В случае же производства произведений искусства разговор идет об «искусном» создании «искусственных» и «искушающих» вещей, не функциональных в бытовом отношении.

Вообще мир второй природы можно подразделить на два лагеря: во-первых, функциональных вещей, которые в основном изготавливаются для того, чтобы выжила людская плоть, и, во-вторых, не функциональных в бытовом отношении вещей, даже если на их хорошо оплачиваемое производство затрачены огромные силы и возможности целого государства.

Необходимость такого элемента мира второй природы, как сфера функциональных вещей, питается чаще всего требованиями физической жизни людей. В противоположность этому необходимость так на-

зываемого «нефункционального» искусства связана с выживанием человека как «цело-века», единого плотью, душой и Духом.

Существование всякого наличного бытия предполагает, с одной стороны, пестование им собственной индивидуальности, уникальности, самоцентрированности и самоутверждаемости. С другой стороны, каждое наличное бытие – это существование в составе всеобщего целого, соучастие индивидуального в универсальном. Самоутверждение и соучастие как стороны наличного бытия различимы, но неразделимы. Быть частью – неотъемлемый компонент бытия неповторимым индивидом, а быть индивидом – неотъемлемый компонент бытия частью. Самоутверждение всякого наличного бытия есть в то же время его соучастие в утверждении Полноты Бытия. Иное у людей. Разумно решившись на выход из мира первоприродных вещей и встав над ними, человек, кристаллизуясь в качестве человека, на протяжении жизни ограничивает, ограничивает, оконечивает себя, что неотвратимо нарушает его индивидуальное бытие как единство самоутверждения и соучастия. Чем интенсивнее процесс кристаллизации человека, тем меньше у него остается шансов для соучастия. Эгоцентрируя свою конечность через отношение со всем и вся конечным, человек и только человек превращает свою индивидуальную обособленность в отчуждение, самоцентрированность – в себялюбие, самостоятельность – в честолюбие и желание власти над миром первоприродных вещей с помощью вещей второприродных. Самоутверждение человека отвлекает его от соучастия в Полноте Бытия в сторону соучастия в строительстве его коллективистски индивидуализированного бытия как могущественного и самодостаточного космического центра. Если стремление вещи пребывать в своем бытии есть единство ее сущности и существования, то стремление человека обратить свое индивидуальное бытие в бытие универсальное есть не что иное, как разрыв сущности и существования. Расчленение же единства самоутверждения и соучастия на относительно самостоятельные элементы, отрицая индивидуальное бытие, ведет к распуханию небытия внутри бытия, к смерти при жизни. Развивая и укрепляя собственное самоутверждение, человек постепенно доводит ситуацию разрыва своего бытия как самоутверждения и бытия как соучастия до экстремальной, т.е. до такого состояния, в котором бытие осознает возможность небытия, реактивно вызывая в особо острые периоды существования чувство тревоги, ужаса, отчаяния, страха, тупика. В этом случае произведение искусства – единственный в мире второй природы нефункциональный феномен, который именно в своем нефункциональном качестве способен выступить эффективным средством восстанов-

ления в человеке единства его самоутверждения и соучастия в утверждении Полноты Бытия.

С одной стороны, произведение искусства есть вещь не функциональная, т.е. нечто в сфере продуктов второй природы в бытовом отношении лишнее, не способствующее напрямую обеспечению выживания плотского человека. С другой стороны, произведение искусства - вещь архифункциональная, стремящаяся как ни один второприродный продукт обеспечить религиозную связь каждого человека человечества с Абсолютом. Если смысл бытово-функциональных вещей не в них самих, а в их функции (вещь сама по себе становится ненужной, если она не соответствует своей функции), то смысл бытово-нефункциональных предметов сразу и в них самих, и в их функции. Произведение есть «вещь-в-себе» как относительно самостоятельный микромир. В то же время оно есть «вещь-в-открытости», ибо обладает функцией в качестве предмета второй природы.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА - ИЛЛЮЗОРНО-КОНЕЧНАЯ ВЕЩЬ

Функциональный мир второй природы изначально в качестве образца берет конечный эталон, и вещь, созданная в соответствии в этом эталоном, конечна. Мир функциональных вещей - это мир господства конечного, мир конечности самой по себе.

В мире, где господствует конечность, смысл отсутствует, так как каждый раз он заканчивается с окончанием функционирования конечной вещи. Ведь смысл конечного не в конечном, а в его противоположности, т.е. в бесконечном. Будучи конечной, вещь не обладает собственным смыслом: сама она в ее функциональности постоянно сходит на нет, заканчивается. Получается, что в мире конечных второприродных вещей должны быть вещи, стремящиеся к истинности как противоположности конечности, иначе о религиозной связи человека с Абсолютом не может быть и речи. Подобные вещи не в состоянии быть всецело бесконечными, так как погруженность в бесконечность означает не что иное, как потерю предметной вещественности. Но они не могут остаться и в конечности, потому что конечность существования не есть истинность. Такие вещи должны совмещать в себе конечное и бесконечное.

Выходит, что вещный второприродный мир позволительно развести на сферу подлинно конечных вещей и сферу иллюзорно-конечных вещей, совмещающих в себе конечное и бесконечное. Именно область иллюзорно-конечных продуктов и есть вещное сообщество произведений искусства, допускающее дифференциацию себя, во-

первых, на произведения, преимущественно конечные, в которых мера присутствия бесконечного минимальна; во-вторых, на произведения, преимущественно бесконечные, в которых минимальна мера присутствия конечного; в-третьих, на произведения, в которых мера конечного находится в гармонии с мерой бесконечного.

Произведение искусства - вещь иллюзорно-конечная. Причем качество иллюзорной конечности произведений-вещей – это не качество, приписываемое этим второприродным продуктам человеком, а то, что является неотъемлемо атрибутивным свойством художественных творений, не зависимым от чьего бы то ни было мнения.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ-ВЕЩЬ - ЯЗЫКОВОЙ ТЕКСТ

Религиозный характер взаимодействия художника с художественным материалом можно глубже понять, если развернуть исследование в сторону анализа сферы общения этих участников отношения-игры друг с другом.

В непосредственное отношение вступают художник и материал искусства. Однако всякий художественный материал есть не что иное, как часть Абсолюта, его заместитель, представитель, знак. Художник, вступая в непосредственное отношение с тем или иным художественным материалом, одновременно и непременно вдруг вступает в идеальное (репрезентативное) отношение с Абсолютом через знак материала искусства в качестве глины, камня, краски, графита, религиозного, исторического или бытового сюжета и т.д. и т.п. Любой фрагмент Бытия при вовлечении его в отношение с художником способен обрести двойной статус: во-первых, он остается элементом независимой от мастера реальности «в себе», существующей «естественно» как мир «первой» природы; во-вторых, он начинает функционировать как знак, т.е. указатель на ту реальность, которая лежит за пределами игровой площадки непосредственного отношения, становясь при этом значащей формой-репрезентантом идеального отношения.

Знаки бесконечно разнообразны, и каждый из них в потенции способен репрезентировать в той или иной степени Полноту Бытия. Вместе с тем все множество знаков можно подразделить на два класса – вербальные и иконические. Соответственно, оперирование этими знаками (как в формах практической, так и умственной деятельности) есть не что иное, как вербально-логическое и визуальное мышление в качестве аспектов синтетического мышления. В случае творческого отношения художника с материалом изобразительного искусства художественный материал выступает иконическим знаком Абсолюта. Однако здесь следует оговориться. Художественный материал – это потенци-

альная знаковая структура, существующая сама по себе в возможности и сокрытости. Без художника-«отца» и его взаимодействия с этой оригинальной «матерью» материал искусства предстает только как элемент наличного бытия, и не более того. Потенциальный знак становится актуальным знаком (т.е. предметом-представителем какой-либо иной реальности) лишь в процессе игрового совокупления мастера с художественным материалом. Это же верно и для значения знака.

Художественные знаки и значения рождаются как продукты отношения, общения, игрового диалога, операционного взаимодействия, соития художника с художественным материалом. Они живут внутри него и несводимы порознь ни к внешней вещности материала искусства, ни к внутренней разумности мастера. Знак и значение – новые качества, возникающие при субъект-субъектном отношении художника с художественным материалом, и их «родителями» являются обе участвующие в подобном интимном взаимодействии стороны.

Значение и знак – диалектическое тождество (новое качество), возникающее и кристаллизующееся при слиянии некоторой внешней зрительной информации и душевного потенциала (установка, знание, вера, совесть) человека. Причем нельзя утверждать, что во всех без исключения случаях игрового отношения появление нового качества обусловлено намеренно-сознательной или бессознательной активностью человека. Многое в этом процессе зависит и от особенностей противоположной стороны, которая в пространстве диалогового взаимодействия приобретает то качество объекта, то качество субъекта.

Каждое «отношение», «диалог», «игра» есть в то же время «общение», используемое как понятие для характеристики взаимодействия между различными системами с помощью таких знаковых средств, как «язык». Площадка игрового диалога художника с художественным материалом в то же самое время является пространством языка как атрибутивной формы существования процесса идеального отношения.

Художник, соблазняя художественный материал выйти на игровую площадку отношения и войти с ним в общение, тем самым провокационно вызывает на языковое идеальное взаимодействие с собой Абсолют.

Важно подчеркнуть, что художественный язык, на котором мастер-искусник собирается общаться, взаимодействовать, играть с материалом, принципиально отличается от языка Абсолюта и его знакового представителя в форме художественного материала. Поэтому недостаточно говорить о языке художника и художественного материала вообще, не дифференцируя эту реальность. В данном случае язык худо-

жественного материала корректно представить как «объект-язык», а язык художника – как «субъект-язык».

Объект-язык художественного материала - это особая знаковая форма проявления, объективирования бытия языковой среды Универсума, существующей по своим имманентным законам и независимой от наличия или отсутствия умственной и практической деятельности какого-либо субъекта с этой средой. В ситуации рефлексии над языком Абсолюта происходит функциональное расщепление подобного языка на язык Универсума как таковой и «объект-язык» (подобно тому, как объект как таковой в когнитивной ситуации становится объектом познания). Объект-язык - часть реальности языка Универсума, втянутая художником на игровую площадку отношения. Практическое освоение художественного материала оказывается обнаружением первичной материально-знаковой оболочки субстанциального языка Абсолюта.

Субъект-язык художника - это знаковая форма проявления, субъективирования бытия языковой среды художественной традиции, направленной на поиски путей проникновения (средствами изобразительного искусства) в знаковую реальность объект-языка. Художник, владеющий субъект-языком, выступает в качестве носителя того или иного уровня освоения арсенала иконических знаков своей профессии, интегрируя при этом выработанное традицией мастерство манипулирования художественными знаками с личностно новационным талантливым умением.

Художник, пытаясь вступить в общение с художественным материалом, совершает свой субъект-языковой ход навстречу партнеру игры. Точно так же и художественный материал, ввязываясь в игру, совершает свой объект-языковой ход навстречу своему оппоненту в ответ на его знаковый и значащий ход. Данные языковые действия-ходы уместно обозначить как «речевые высказывания», где «речь» понимается как индивидуальный акт реализации языковой способности.

Речевое высказывание - реальная единица языкового общения, определяющая границы каждого конкретного высказывания и смену речевых субъектов. Речевое высказывание есть знаковый способ действия, посредством которого партнеры игрового отношения «признают» друг друга и «полагают» «свое» в «иное», а «иное» в «свое». Но речевое высказывание как знаковое действие, совершаемое на основе субъект-языка художника, разнится от высказывания как знакового действия, совершаемого на основе объект-языка художественного материала, ибо собственно языки разные. В пространстве игрового отношения из-за этого возникает проблема понимания художником и художественным материалом друг друга.

В проблемной ситуации общения для удовлетворения потребности коммуникации стороны отношения вынуждены преодолевать сопротивление своей противоположности и устранять различия между конкретными способами действия и той применяемой технологией поведения, которая оказалась неадекватной при общении партнеров диалога. То есть в проблемной ситуации возникает разрыв между необходимостью и возможностью деятельности.

В проблемной ситуации исходным звеном общения для художника и художественного материала выступает «операция», - слово, близкое по значению слову «действие». Разводя понятия, под действием пойдем процесс умственного или практического поведения, который подчинен какой-либо цели, сопряжен с нею. Однако сама цель может быть осуществлена разными способами. Вот эти способы, схемы действия и именуется операциями. Если действия соотносятся с целями, то операции соотносятся с условиями действия. Допустим, целью художника является окрашивание краской некой бумажной поверхности. Для достижения цели он должен найти эффективный способ действия. Ведь поверхность бумаги можно окрасить кистью, тряпкой, рукой или при помощи прямого выливания краски из банки на бумагу. Выбранный им или самостоятельно изобретенный способ действия для осуществления цели и является операцией. Операция есть сердцевина действия при общении художника с материалом искусства, его кристалл, обусловленный как особенностями материала, так и художническим владением субъект-языком. Овладеть операциями – значит научиться применять знаки языка, которые, снимая в себе содержание как объекта, так и субъекта, позволяют проникать в ту действительность, которая обозначена этими языковыми знаками. Однако роль скоро взаимодействие художника и художественного материала на площадке игрового диалога предстает не как субъект-объектное, а как субъект-субъектное отношение, то оба партнера в проблемной ситуации поиска общения вынуждены применять друг относительно друга спектр способов действий в форме операций.

Каждая операция, используемая художником и художественным материалом в пространстве языкового взаимодействия, есть единство противоположностей «операции вообще» и «единичной операции», где операция вообще имеет прежде всего технологическое содержание, а единичная операция детерминирована конкретными и неповторимыми обстоятельствами действий каждого из партнеров на той или иной стадии языковой игры.

В случае художника операция вообще - это выработанные предыдущими поколениями мастеров искусства и закрепленные художест-

венной традицией стереотипы действий с тем или иным материалом, приемы, применяемые относительно независимо от специфических ситуаций процесса конкретного игрового общения, технология действия, имеющая социокультурное содержание. Операция вообще унифицирована, легко поддается словесному и графическому обозначению в форме языкового знака, закрепляющего в себе тот или иной способ действия, схему деятельности.

В случае художественного материала как субъекта на игровой площадке языкового общения операция вообще - это родовое и видовое качество данного материала, технологическое содержание, обусловленное групповыми свойствами его образования и стандартами поведения в различных условиях.

Операция вообще - это наименование того общего и всеобщего, что растворено в совокупности конкретных единичных действий или единичных операций художественного материала.

В случае художника единичная операция (в противоположность операции вообще) сама по себе непередаваема другому в общезначимой форме. Удачная единичная операция одного какого-либо художника при его отношении с материалом искусства становится достоянием коллектива мастеров-искусников только через посредство операции вообще. При попытке схематизировать единичную операцию она утрачивает свою чувственную индивидуальность, неповторимость, единичность.

Известно, что при всяком отношении «своего» и «иногo» единение различных порождает кооперативный эффект нового качества. В нашем случае операционная игра субъект-языковых речевых высказываний художника и объект-языковых речевых высказываний художественного материала рано или поздно приводит к созданию обобщенного наглядного образа «эмерджента», т.е. внезапно возникшей целостности, необратимой к предшествующим уровням существования исходных элементов. Наглядный образ-эмерджент как результат интеграции единичных операций и операций вообще при речевых высказываниях субъект-языка художника и объект-языка художественного материала возникает вначале из достаточно случайных и несовершенных способов действий партнеров игры-отношения. Но если партнеры художественного диалога настойчивы в стремлении добиться общения и продолжают взаимораскрытие с помощью обновляемых операций, то появляется вероятность возникновения в узле пересечения их схем действий, направленных на освоение друг друга, эмерджента, который насыщен содержанием нового качества, относительно независимым от

содержания качеств художника и художественного материала в их самостоятельной отдельности.

Наглядный образ-эмерджент есть «языковой текст» произведенного произведения изобразительного искусства, созданный совместными операционными усилиями художника и художественного материала.

«Текст» (лат. ткать, сплести, связывать, вязать, строить, изготавливать) в данном случае есть то пространство нового качества, что положило в себя и преобразовало в себе, переструктурировало субъект-язык и объект-язык партнеров отношения, со-творивших, соединивших, со-здавших, со-образивших наглядный образ-эмерджент произведения-вещи из сплетения «нитей» совместных операций. Само же произведение-плод предстает как некое вещественно проявленное подобие сотканного творческой игрой текста, выведение его из несуществования в сферу визуальной явленности, доступной органам чувств человека.

Благодаря тексту произведения сокрытый и сокровенный язык Абсолюта приобретает некоторую открытость и откровенность. Выходит, что текст каждого произведения, созданного отношением-игрой художника и художественного материала, в той или иной мере есть религиозный текст откровения, через который Абсолют оконечивает себя перед людьми и человек расконечивает себя перед Абсолютом.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В КАЧЕСТВЕ ВЕЩЕСТВЕННО-ВЕЩАЮЩЕЙ ВЕЩИ

Своеобразие «искусственности» произведения искусства в том, что оно одновременно есть и нечто вещественное, т.е. принципиально «поверхностное», доступное лишь эмоциональному созерцанию (только достоверные габаритно-геометрические свойства протяженности, величины, фигуры), и нечто вещающее, т.е. принципиально «антиповерхностное», доступное глубинному освоению (не столько внешние габариты, сколько зримая сущность). Действительно, понятие «художественная вещественность» весьма неоднозначно. В нем содержатся как свойства, придающие этому понятию духовный характер, так и свойства, трактующие его как что-то плотское. Во многих языках, включая русский, слово «вещь» имеет альтернативные значения: с одной стороны, - это вхождение в «есть», подлинность, истину, суть бытия («вещь» как «весть», «совесть», «вещий»); с другой стороны, - это тело, целое, протяженное, тяжелое («вещь» как «вес», «весь»). Произведение искусства в качестве габаритной вещи являет собой некое замкнутое целое, т.е. нечто самодостаточное. Произведение искусства в качестве же че-

го-то вещего - это то, что принципиально не самодостаточно, что как некий «мост», «путь» или своеобразная «граница» стремится к соединению человека и Абсолюта.

Иллюзорно-конечная вещь как вещающее качество вечно требует общения с собой. Это значит, что «вторичная чувственность» произведения искусства про-изведена так, что постоянно готова к религиозному взаимодействию со зрителем на площадке своей вещественности, причем на персональное и сугубо интимное отношение с любым человеком человечества, независимо от его национальной, возрастной, половой и пр. принадлежности во всякое мгновение своего наличного существования.

«Вторичная чувственность» произведения-вещи, максимально проявляющая через себя сущность связи конечного с бесконечным, соотносима, с одной стороны, непосредственно со «своим иным», которое есть, согласно гегелевской теории рефлексии, внутреннее содержание субъектов отношения, рожденное процессами «признанности» и «положенности» некоторых свойств внешнего инобытия внутри игровых партнеров взаимодействия. Иными словами, благодаря отношению художественного материала и художника внешний мир существует уже не только сам по себе, но в снятом виде в вещественной форме произведения искусства. С другой стороны, «вторичная чувственность» соотносима не просто с внешним миром, а с его скрытыми от прямого взора сущностями. Иначе говоря, благодаря «вторичной чувственности», сущность внешнего мира выявлена («признанна»), преобразована («положенна») и «представлена». Особый чувственный образ сущности как бы вынесен вовне, воспринимается как произведение-вещь в его вещем качестве. Противоположность «положенности» и «представленности» обуславливает амбивалентность «вторичной чувственности»: сущность одновременно является и не является непосредственно. Рожденный как сплав внешнего и внутреннего, чувственного и рационального, всеобщего и единичного наглядный образ сущности имеет облик реальности и в то же время не обнаруживается вещественно. Иначе как в чувственной форме сущность невозможно представить внешне, она становится наглядной (вторичночувственной) благодаря особой деятельности визуального мышления, приводящей к тождеству чувственное и рациональное, конечное и бесконечное.

Такое произведение искусства, как, например, живописная картина, состоит из разных относительно самостоятельных вещественных частей, каковыми будут: краски, холст, подрамник, клей, грунт, лак, рама и пр. Каждая из подобных частей, будучи хорошо представленной как в зрительной восприятии, так и с осязательном, слуховом или ка-

ком-либо другом ощущении человеку, обладает своими специфическими свойствами (механическими, физическими, химическими), которые даже при благоприятных внешних условиях среды хранения произведения-вещи в определенных пределах изменяются. Масляные краски, высыхая, перестают издавать запах; свинцовые белила со временем становятся прозрачными, лаки темнеют и желтеют, грунт растрескивается и осыпается, деревянные подрамники вместе с холстами гниют и т.д. То есть произведение-вещь и всякая ее отдельно взятая часть в течение жизни художественного предмета постоянно находятся в каузальных связях со своим внешним окружением и испытывают на себе его воздействие.

Произведение-вещь не есть суммированный набор разнородных частей, а представляет собой весьма целостную гетерогенную систему слоев, где каждый, оставаясь относительно самостоятельным, несет на себе определенную функциональную нагрузку и находится во взаимодействии и взаимозависимости со всеми остальными слоями художественного предмета. Например, для живописной картины начальным элементом такой слоистой системы будет подрамник, призванный держать в состоянии наличного бытия все остальные элементы произведения-вещи. На подрамник натягивается слой холста, который покрывается слоями клея и грунта. В процессе отношения художника с художественным материалом поверх грунтовки наносится слой рисунка овеществляемого произведения и кладется особый красочный слой. После высыхания красочная масса зачастую покрывается дополнительным слоем лака и окаймляется слоем рамы со стеклом.

В системе овеществленных слоев произведения-вещи позволено выделить один слой, на поддержание которого в состоянии наличного бытия направлены усилия всех остальных предметных элементов художественного творения. Это красочный слой – системообразующее начало живописной картины-вещи.

В основе красок живописной картины лежит неорганика: свинец, цинк, титан используются для получения белых масляных красок; кадмий – для получения желтых и красных красок; кобальт и лазурит – синих красок; хром – зеленых красок. Такие краски, как марс желтый, коричневый, красный, охра желтая, золотистая, сиена, умбра – это глины, богатые окислами железа.

Красочный слой живописного произведения-вещи составлен из множества относительно самостоятельных мазков, неких атомов красочной поверхности, которые удобно назвать элементарными ячейками (каждая элементарная ячейка представляет собой фигуру с заполняющей ее контур-границу определенной краской). Получается, что систе-

мообразующим началом красочного слоя произведения вещи является «элементарная ячейка».

При про-изводстве любой живописной поверхности элементарные ячейки связываются участниками художественной игры в оригинальные группы по цвету и конфигурации, образуя формы и фон. Контур, ограничивающий со всех сторон, скажем, форму, предстает то в качестве границы собственно формы, то в качестве границы фона. Можно сказать, что неорганическая красочная поверхность произведения-вещи неизбежно сформирована из форм и фона, сконструированных из элементарных ячеек.

Формам и фону красочного слоя овеществленного произведения, наряду с большой степенью сложности, присущ высокий уровень упорядоченности. Любая отдельно взятая форма на холсте имеет строго заданное местоположение, вид, размеры, геометрическое направление, количество элементарных ячеек в своих пределах. Жестко отрегулированная связь форм между собой и форм с фоном образует четкий и прочный конструкт, где нет ничего лишнего, а наоборот, все закономерно, т.е. подчинено определенному закону. С уверенностью можно сказать, что вся тяжесть проявления произведением искусства единства вещественности и вещания лежит на неорганического слоя красочных форм и фона живописной поверхности.

Приобретение мазками красочного слоя живописной картины системного характера - один из важнейших, даже самый важный момент «искусности» произведения искусства в виде «вещи-в-себе». Умелое получение красочным слоем системного качества знаменует собой окончание процесса про-изводства произведения-вещи его «родителями» - художником и художественным материалом.

«Искусность» произведения-вещи означает, что главный красочный слой художественного творения достиг порога системности, позволяющей произведению искусства быть одновременно и вещественным, и вещающим.

«Суперискусность» произведения-вещи означает его виртуозную умелость соединить собственные вещные элементы в единое целое. Для создания суперискусного плода «вещи-в-себе» требуются по меньшей мере суперискусные художник и художественный материал в их суперискусном творческом совокуплении друг с другом.

«Метаискусность» произведения-вещи означает системное единение элементов красочного слоя картины в такой степени умелости, что позволяет им быть ступеньками религиозного моста, соединяющего конечное с абсолютным.

Красочные элементы системообразующего слоя произведения-вещи организованы таким образом, что выступают в двух состояниях: с одной стороны, они могут быть самодостаточны и целостно системны, а с другой стороны, призваны обладать пропускающей способностью моста от вещественности к вещанию. Иными словами, красочная структура картины должна выполнять функцию потенциальных знаков, объединяющих в себе означающее и означаемое.

«Вещь-в-себе» устроена так, что каждый ее элемент, каждая ее элементарная ячейка, каждый вещный слой ориентированы на искушение зрителя войти с ней в отношение, раскрыть ее для себя и обнажить-ся перед ней.

Важно подчеркнуть, что существует давняя искусствоведческая традиция понимать художественное произведение как образец совершенной целостности со странным, но устойчивым игнорированием того факта, что ежели бы художественное творение было абсолютно самозамкнутой целостностью, то проникновение в него и постижение его было бы попросту невозможно, да и не нужно. О целостности произведения искусства следует говорить, прежде всего, как о целостности-становлении. Переход от неорганической структуры «вещи-в-себе» к системе живого организма вещи-откровения возможен именно потому, что в неорганической структуре элементарных ячеек уже заложено качество становящегося организма художественного образа.

Каждое произведение искусства как «вещь-в-себе» с завидным постоянством моделирует неорганический слой Бытия (собственно Бытие представляет собой организм взаимодействия четырех главных слоев – неорганического, органического, душевного и Духовного). Действительно, произведения архитектуры, скульптуры, живописи, графики, прикладного искусства – это вещи, в основе которых лежит неорганика: каолинит, бетон, серебро, золото, мрамор, гранит, мел, песчаник, медь, олово, известняк, графит, свинец, цинк, кобальт, гипс, титан, лазурит, железо, кадмий и т.д. и т.п. С другой стороны, в эту неорганику еще с эпохи Палеолита постоянно добавляются органические вещества - жир, кровь, кости, сок растений и пр. Надо сказать, что подобное происходит и до сих пор: например, масляные краски имеют основу в виде льняного масла, а для темперы связующим веществом выступает эмульсия из яичного желтка, в состав хорошей акварели вводится мед, а качественных мелков – воск. Все это свидетельствует о том, что на уровне произведения-вещи организуется переход от слоя неорганики к органическому слою, от вещественности к вещанию.

Системообразующий слой произведения-вещи содержит в себе схему действия с ним зрителя, преобразующую иллюзорно-конечную

вещь в качество художественного образа. В данном случае речь идет о схеме действия по конструированию «моста» между конечным и бесконечным. Главный неорганический слой произведения изобразительного искусства является носителем модели действий, позволяющих раскрыть все иные слои художественного творения - органический, душевный, Духовный. Более того, в этом слое заложено своеобразное и сложное прочтение сюжета, погружение в композиционные формулы, способы освоения зрителем художественной идеи - все потенциально содержит в себе главный вещный слой, так как ничего иного, кроме его неорганики, в произведении искусства как «вещи-в-себе» нет.

Физический слой произведения искусства, проявляя «вещь-в-себе» в качестве наличного бытия, дает определенный материал для работы человеческой чувственности. В случае живописного произведения изобразительного искусства, например, на вещном уровне возникает «видимое». Уже в области красочного мазка человек встречается с эталоном зрительного ощущения, так как при про-изводстве красочного слоя живописной картины «родителями» уже был осуществлен отбор неорганического материала, способного в его искусственном преобразовании выступить репрезентантом Абсолюта.

Другими словами, на физическом уровне произведения искусства в наличии вещество, предлагающее эталонный материал для эталонных ощущений. Человеческий глаз способен производить миллионы зрительных ощущений, но красочный слой содержит материал, например, кадмий, который в качестве краски порождает эталонное зрительное ощущение «красного» и всех его оттенков (первоприродные ощущения человеком красных ягод, красного мака, красной осенней листвы осины решается на физическом уровне живописной картины посредством родственных им второприродных ощущений цветowych смесей кадмиевой краски).

Следовательно, на красочном уровне возникает возможность эталонной зрительной чувственности, которая в подлинном смысле выступает достоверностью, т.е. обладает предельной непосредственностью в отношении с миром первой и второй природы.

Например, хром – это красящее вещество, дающее модальность бесконечных вариаций всех оттенков зеленого, которые только существуют в мире первой природы, тогда как зеленый цвет листвы конкретного дерева обладает лишь весьма ограниченной конкретикой зеленого цвета. Все огромное разнообразие зеленого из мира первой природы скрывается в потенциальных возможностях такой художественной краски, как хром. Модальность бесконечных возможностей хрома в качестве красящего вещества тождественна модальности бесконечных

возможностей зеленого в мире первой природы. Выходит, что любая красочная поверхность живописного произведения искусства - это некий эталон чувственности, где произведена другая модальность, осуществлен перевод всего зрительно-фиксируемого многообразия мира в определенный красочный набор.

Искусство производит очень жесткую селекцию вещества первой природы: несколько звуковых тонов снимают в себе все многообразие аудиальных ощущений, несколько красок - все многообразие зрительных ощущений, несколько ароматов - все инварианты ощущений запаха и т.д.

При этом само обнаружение основных красок, сочетание которых дает все визуальное многообразие мира, - это либо Дар свыше (художнику даровано счастье видеть, как Солнце раскладывает свой белый свет на семь цветов радуги), либо трудная интеллектуальная и физическая работа мастера «от себя» по обнаружению основных красок спектра, способных репрезентировать многообразие мира. Очевидно, речь здесь идет о соединении двух этих способов: радуга - это Дар Благодарности, излившей на землю свое благо, но и художник, созерцая радугу, фиксирует божественную Благодать и пользуется этим Даром для усердного восстановления связи людей с Абсолютом.

Таким образом, уже в системе красочного слоя живописной картины проявляет себя религиозность произведения-вещи. И этого может быть в первом приближении достаточно для установления единства конечного с бесконечным: на уровне «вещи-в-себе» искомая человеком связь с Абсолютом имеет возможность быть обнаруженной и освоенной. Каждая элементарная ячейка живописного произведения искусства, синтезируя в себе цвет и форму, в снятом виде содержит все многообразие цветов и форм мира, сведенное к необходимому модельному минимуму.

Благодаря физическому слою «вещи-в-себе», зритель способен совершать поступательное движение к встрече конечного с бесконечным, но, с другой стороны, сам физический слой произведения смог появиться лишь благодаря точке-импульсу, где сошлись Дар Благодарности и личное стремление мастера. В процессе производства «родителями» произведения этот импульс постепенно опредмечивается, чтобы затем при игровом отношении зрителя и произведения искусства - наоборот, обнаруживая себя в качестве импульса, распределиться.

Если на уровне красочного слоя «вещи-в-себе» произведен отбор необходимых элементов для репрезентации всего многообразия мира, то с каждым последующим слоем этот набор уточняется и локализуется.

ся, концентрируясь в конкретном эталоне, способном репрезентировать путь религиозной связи человеческого и Абсолютного.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ-ВЕЩЬ В КАЧЕСТВЕ ЛОГОГРАММЫ

Сегодня ученые-лингвисты, изучающие иероглифы Древнего Китая, для их обозначения предлагают термин не «иероглиф» («священные письмена»), а «логограмма» («единство знака, значения и смысла»), ибо в результате многолетних исследований выяснилось, что непосредственный абрис буквы-знака уже обладает смысловым Логосом. Этот смысл не привносится откуда-то извне, а осуществляет себя в изгибах и других внешних формах письменного знака-буквы как иероглифа.

По аналогии с иероглифом элементарную ячейку системообразующего слоя произведения-вещи позволительно именовать *логограммой*, тем самым обозначив единство формы элементарной ячейки «вещи-в-себе» и Логоса, заключенного в этой чувственно явленной форме.

Например, для живописной картины логограмма - это формы и фон внутри системы красочного произведения-вещи, обладающие смыслом в качестве данных форм, данного фона и их системного взаимоотношения.

Покуда красочный слой сохраняет свое качество, сила логограммы как Логоса действует, всегда присутствуя своей физической данностью в художественной «вещи-в-себе».

Каждая элементарная ячейка системообразующего слоя произведения-вещи выступает логограммой, т.е. обладает Логосом сама по себе, и нигде, кроме вещественных элементарных ячеек, его попросту нет. Искать Логос за пределами той или иной элементарной ячейки бессмысленно. Другое дело, что сами элементарные ячейки складываются таким образом, что позволяют вещающему качеству произведения-вещи действовать сквозь них еще с чем-то, что ими не является.

Существуют разные уровни логограммы произведения-вещи: во-первых, логограмма уровня элементарных ячеек, где реализуется принцип «все во всем»; во-вторых, логограмма уровня конкретных форм и фона, составленных из элементарных ячеек; в-третьих, логограмма всей целостной поверхности главного слоя произведения-вещи.

Если по тем или иным причинам элементарные ячейки поверхности системообразующего слоя «вещи-в-себе» получают искажения или разрушения (например, холст обрезан, фрагмент графического листа утрачен, скульптура частично повреждена, архитектурное сооружение разрушено и пр.), то логограмма с необходимостью извращается, из-за чего возможность восстановления религиозной связи конечного с бес-

конечным посредством произведения искусства либо предельно затрудняется, либо вообще расстраивается.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК «ВЕЩЬ-В-ОТКРЫТОСТИ»

Не может быть жесткой границы между художественной «вещью-в-себе» и вещью-откровением. Все элементы «вещи-в-себе» призваны работать на то, чтобы они непременно стали частями «вещи-в-открытости». Вообще разделение произведения искусства на «вещь-в-себе» и «вещь-в-открытости» - не более чем методологический прием. Сам разрыв здесь достаточно искусственен. Можно даже сказать, что «вещь-в-себе» и «вещь-в-открытости» - это своеобразные абстрактные теоретические объекты, необходимые для максимально полного демонстрирования и освоения произведения искусства в качестве иллюзорно-конечной вещи.

Тем не менее, произведение искусства, как это явствует из самого термина «про-из-ведение» представляет собой нечто себя открывающее, изведенное изнутри наружу, делающее нечто изведенным, явленным. Таким образом, изначально произведение искусства обладает качеством открытости, причем на трех уровнях:

- 1) первый уровень открытости - произведение искусства «вещь»;
- 2) второй уровень открытости - произведение искусства «собеседник»;
- 3) третий уровень открытости - произведение искусства «текст».

Первым уровнем выступает изведение «родителями» произведения из небытия в существование, в результате чего оно получает статус «вещи». Это есть обретение произведением наличного чувственного бытия, способного вступать в отношение с органами чувств человека: видеться глазу, слышаться уху и т.д. Произведение проявляется, открывается на этом уровне как вещь ограниченная, ограненная, как нечто, получившее предел, границу, конечность. В связи с этим произведение-вещь обладает открытостью.

С другой стороны, открытость произведения-вещи оборачивается закрытостью: как только выясняется, что данная вещь вплотную связана с возможностями органов чувств человека, возникает вопрос, какова эта вещь за пределами подобных возможностей. Открытое произведение-вещь превращается в закрытую «вещь-в-себе», ограниченную в своей чувственной явленности. Открывается лишь поверхностный слой произведения-вещи, которая не ограничивается только поверхностью. Парадокс заключается в том, что произведение как иллюзорно-конечная вещь закрыта и открыта одновременно по одному и тому же

основанию: она открыта, поскольку доступна человеческим органам чувств, и закрыта, поскольку они ограничены в ее восприятии.

Быть вещью - очень важное качество бытия произведения искусства, но на этом уровне оно не может остановиться, так как все в произведении-вещи есть нечто, уже эталонно отобранное, способствующее воплощению в вещественности произведения искусства качества религиозной связи человека и Абсолюта.

Произведение-вещь обладает логограммами, с помощью которых оно может перейти на следующий уровень изведения небытия в бытие. Закрытость ограниченной вещи - это закрытость чувственного уровня восприятия.

Произведение-вещь как логограмма требует зрителя, способного вступить с ней в диалог и одаренного понять значение Логоса, заключенное в логограмме. Тем самым изведение переходит на второй уровень, где произведение искусства преобразуется из «вещи» в «собеседника». Когда человек-зритель вступает в диалог с произведением-вещью, сама вещь изменяет свое качество и становится произведением-собеседником.

С одной стороны, потенция к собеседованию присутствует изначально в такой вещи, как произведение искусства, и уже на уровне искусной деятельности его «родителей» (художник и художественный материал) потенциал к собеседованию в произведение искусства обязательно закладывается. С другой стороны, чтобы стать актуальностью, собеседование требует отношения со зрителем. И когда зритель входит в идеальное отношение с произведением-вещью, «включая» свой логос (интеллект и пр.), то второй уровень открытости произведения искусства разворачивается предельно полно, преобразуя произведение-вещь в произведение-собеседника.

До встречи со зрителем произведение искусства в открытости собеседника представляет собой целостность потенциальных диалогов-собесед. В этом случае до обретения своего зрителя произведение есть по сути «ничто» как нераскрытое все, бесконечность в свернутом виде.

В античности понятие «ничто» имело два значения: «ничто» как «укон» («ничто» Ада, «ничто» абсолютного отрицания) и «ничто» как «меон» (беременность «ничто» потенциальными возможностями разворачиваться во все). Произведение искусства в открытости собеседника есть «меон», готовый вступить в собеседование с каждым зрителем, приходящим к нему.

Произведение искусства как собеседник проявляет знаки и значения. Более того, на этом уровне открытости появляется язык как система знаков. Художественный язык, потенциально присутствуя, еще

«спит» на уровне произведения-вещи и «просыпается», становясь актуальным, на уровне произведения-собеседника. В этом случае логограммы открытости произведения-вещи превращаются в элементы языка открытости произведения-собеседника.

Казалось бы, открытие произведением себя в качестве собеседника должно было бы закончиться изведением бесконечности, однако и на этом уровне произведение искусства закрывается в своей конечности. То произведение, которое открылось в языковой знаковости, конечно и ограничено здесь своими значениями. Критерий «правильности» произведению задает та реальность (природная, социальная, историческая и пр.), с которой соотносится открытость произведения-собеседника – изображение портрета, натюрморта, батальной сцены, бытового события и т.д.

Произведение искусства на уровне открытости собеседника ведет собеседование, во-первых, со зрителем, который чем полнее изводит (открывает) произведение, тем более вскрывает ограниченность и замкнутость значений художественного языка. Во-вторых, произведение ведет собеседование со своими «родителями». Открытость «собеседника» – это уровень филиации произведения искусства (лат. «филиос» - сын).

Филиация произведения искусства имеет двойное значение. С одной стороны, это филиация по отношению к художественной традиции, с другой стороны, это филиация по отношению к «родителям» художественного творения. На уровне произведения-собеседника художник, художественный материал и художественная традиция постоянно присутствуют и в качестве мерил открытости данного произведения изобразительного искусства, и в качестве его «родителей» (произведение всегда одновременно новационно и традиционно).

Если на уровне открытости «вещь» произведение закрылось в своем вещном качестве, то на уровне открытости «собеседник» оно закрылось как отношение конечного с конечным. Произведение-вещь, открываясь, наталкивается на границу себя как вещи; ее не пускает к изведению ее вещный слой. Произведение-собеседник, открываясь, наталкивается на сопротивление значений, созданных «родителями» (художником, художественным материалом, художественной традицией). Произведение-собеседник миновать филиацию не может, тем самым с неизменностью закрывая себя от качества связующего звена конечного с Абсолютным.

В истории искусства существует множество произведений, для которых уровень собеседования является максимальным. Уровень открытости «текст» в этих произведениях растворен, он представлен, но

представлен рассеянно: в качестве канвы текста, но не текстом как таковым. Большинство произведений искусства этой канвой текста обладают, что, собственно, и является в них притягательным. В процессе творчества текст должен отлиться в произведение-текст. Собрать творимое в текст, отлить его текстом - чрезвычайно сложно и удается лишь редким произведениям-вещам.

Уже логограмма предполагает наличие текста, предполагает наличие того, что не заканчивается на уровне собеседника, а пропускает «сквозь» этот уровень. В этом случае выход к открытости заключается не в обращении к «родителям» художественного творения, а в обращении к самому произведению в качестве вещи, так как вещь не исчезла, а в снятом виде сохранилась на уровне собеседника.

Чтобы выйти на следующий уровень открытости и лишиться закрытости, лишиться качества конечности в собеседовании, произведение искусства требует обращения к тексту логограммы, впечатанному в элементарные ячейки вещного слоя художественного творения.

Собеседование заканчивается возвращением к вещи-логограмме вместе с означиванием знаков. Знаки продолжают работать, значения приобретают качество смысла, знак приобретает качество значения. На этом уровне творение искусства переходит на уровень открытости произведение-текст, а цель текста в том, чтобы удерживать творение смыслов.

Произведение искусства становится текстом на третьем уровне открытости. Здесь текст предстает в его прямом значении «связывания». Произведение-текст – это место встречи конечного с Абсолютным.

Произведение-текст призвано «пуповинно» открыть конечному человеку радость религиозной встречи с бесконечным Абсолютом. Однако уровень текстовой открытости не лишает произведение права на существование в нем уровней открытости «вещь» и «собеседник». Но ведь произведение и как вещь находится в закрытости («вещь-в-себе»), и как собеседник обладает набором значений, а этот набор ограничен и закрыт. В свою очередь на уровне текста произведение принципиально открыто, потому что текст – это то, что соединяет две стороны. При этом произведение-текст открыто и в сторону конечного, и в сторону бесконечного для того, чтобы они смогли успешно восстановить религиозную связь друг с другом.

Предельная открытость творения искусства, происходящая на уровне произведение-текст, принципиально не может быть человеческим разумом освоена, ибо в состоянии максимальной открытости ус-

тойчивость значений исчезает. Постоянно ускользающие в открытость значения понять невозможно, в них можно лишь поверить.

Произведение искусства, достигая уровня текстовой открытости, воистину становится божественным. Оно преобразуется в некую комнату, у которой нет стен и потолка, которая совершенно открыта, прозрачно-пропускающая. О произведении-тексте вообще мало что можно сказать, так как здесь совершается выход в со-Бытие, сферу Духа.

Различные уровни открытости произведения не существуют по отдельности. Произведение есть «вещь», произведение есть «собеседник» и произведение же есть «текст». Качество из-ведения переходит с одной ступени на другую, и на каждой ступени это качество обладает разной степенью из-вода. На первом уровне – произведение-вещь - происходит из-ведение из небытия в бытие неких вещных качеств произведения - возникает художественное творение как иллюзорно-конечная вещь второй природы. На втором уровне – произведение-собеседник - происходит из-ведение значений знаков художественного творения – возникает язык искусства как знаковая конструкция. На третьем уровне – произведение-текст - про-из-ведение приобретает форму текста в качестве помощника восстановления религиозной связи конечного и бесконечного.

Необходимо помнить, что, решая проблему религиозного единства конечного и бесконечного, произведение как «вещь-в-себе» и «вещь-в-открытости» проявляется не как собственно связь человека и Абсолюта, которую можно представить в виде круга, а как модель подобной связи, которую позволительно представить в форме многогранника. Однако известно, что многогранник не в состоянии превратиться в сферу даже в том случае, если число его углов возрастет до гигантской величины. Произведение в его вещно-вещающем качестве есть модель отношения конечного с бесконечным, а модель всегда ущербна по сравнению со своим объектом. Тем не менее, производство продуктов второй природы, в том числе и произведений-вещей, - это способ существования человека. Потребность в произведениях-вещах как моделях возникает в том случае, когда естественные «опоры» бытия человека теряются и требуют замены «опорами» искусственными. Искусственный мир произведений искусства возникает для восстановления естественности человеческого бытия. Естественность же состоит в том, что, будучи природным существом, человек обязан быть погруженным в органическое единство с бесконечным Абсолютом, единство самоутверждения и соучастия в самоутверждении Полноты Бытия.

Человеческий мир изначально и принципиально «нездоров». Каждый отдельный человек «болен» разрушением собственной целостно-

сти. Следовательно, модельное качество произведений искусства будет востребовано до тех пор, пока будет существовать хотя бы один человек на Земле, ибо человечество принципиально не в состоянии «вылечиться» само по себе. Люди изолированы от естественного состояния первой природы. Поэтому каждому человеку человечества требуются мощные искусственные опоры и инструменты в форме произведений-вещей, дабы постоянно и трудно восстанавливать вечно ускользающую связь с Абсолютом и всякий раз не мочь ее однозначно возродить. Таким образом, производство произведений искусства, обладающих качеством «вещи-в-себе» и «вещи-в-открытости», нацелено исключительно на то, чтобы (пусть виртуально) воссоздать утерянное человеком когда-то единство конечного с бесконечным.

2.4 ПОТРЕБЛЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА: РЕЛИГИОЗНАЯ СУЩНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Словосочетание «художественный образ» указывает на возможность сакрально личностной религиозной связи человека и Абсолюта посредством произведения искусства. Даже когда на встречу с произведением претендует сразу множество зрителей, оно решительно настроено на персональное и интимное отношение с каждым из них.

В самом деле. Слово «образ» этимологически раскрывается так: а) образ – вид, план, схема, модель, очертание, нечто определенное обликом, явленное иносказанием; б) образить – отделать, обделать, выделить нечто, придать должный вид, очистить, сделать образцом; в) образ (об, о, обо аналогично к, через, из, в, на, за, для, при, тоже, около, вокруг, также, сюда, сзади, позади) – употребляется при словах, на которые направлено действие; при обозначении какой-либо общности, круга; г) об-раз (раз аналогично роз, рез, рос, раж, рож, род, ряж, ряд) – черта, резать, проламывать, разрывать, бить, толкать, ломать; д) об-роз (рос) – часть, половина, сторона, разделять; е) об-раж (ражий) – страсть, неистовство, азарт, пыл, неудержимое стремление; ж) об-ряд – правило, закон, условие, порядок, положение; з) об-ряж (ряженный) – одетый не по обычаю, чудно; назначенный судьбой; очищенный, приведенный в должный вид и т.д.

Получается, что слово «образ» этимологически включает в себе главные признаки репрезентанта идеального отношения – «признанность» в качестве объектного знака, «положенность» как схема действия с представителем объекта и «представленность», т.е. соотносимость знака объекта с самим объектом.

Что же касается слова «художественный» в словосочетании «художественный образ», то это прежде всего качественная характеристика содержания слова «образ». «Художественный» понимается в этом случае как «мастерски», «опытно», «умело», «мудро», «чисто», «изящно», «ловко» созданный образ. С другой стороны, слово «художественный» есть производное от слов «худой», «худогий», «художий», которые раскрываются как «дурной», «плохой», «несчастный», «поганый», «подлый», «гадкий», «убогий», «дьявольский», «ложный», «оборотнический».

Художественный образ в его религиозности предстает как нечто, пусть даже «мудро» и «хитро» созданное, но в качестве связи конечно-го с бесконечным принципиально индивидуалистское, а не коллективистское.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ – ПРОЦЕСС И РЕЗУЛЬТАТ ОТНОШЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ-ВЕЩИ И ЗРИТЕЛЯ

Произведение изобразительного искусства как художественный образ есть процесс и результат игрового взаимодействия зрителя с произведением («вещью-в-себе» и «вещью-в-открытости»). Художественный образ - это не зеркальное воспроизведение содержания произведения в форме вещи, превращаемой в объект «художественного восприятия», равно как и не адекватное выражение некоторых интеллектуальных структур зрителя. Художественный образ снимает в себе итог игрового отношения произведения-вещи и зрителя, схемы и процедуры их взаимодействия, а потому не изоморфен по отдельности ни содержанию объекта (художественное произведение-вещь), ни содержанию субъекта (зритель).

Особенность плода, полученного в результате соития человека-зрителя с произведением-вещью, в том, что в художественном образе сливаются воедино, с одной стороны, «картинность» внешнего предмета искусства как отдельной материальной вещи с продуктами умозрения зрителя, а с другой - объективно-выразительная искусственность знака с субъективной обозначающей способностью человека. Получается, что художественный образ есть новое качество, в котором всегда присутствуют два слившихся и отождествившихся содержания играющих сторон. Но поскольку в художественном образе в снятом виде содержатся как человеческое (зритель), так и нечеловеческое (допустим, сгустки краски на холсте), было бы неверно редуцировать качество рождающегося в игровом диалоге художественного образа в чистом виде к сущности либо человеческого, либо нечеловеческого компонентов. Художественный образ предстает не просто отношением

какой-либо одной из сторон игрового диалога к другой, а взаимоотношением человеческого и нечеловеческого, понимаемым в духе гегелевской теории рефлексии. Другое дело, что пропорция и гармония сущности зрителя и произведения-вещи в их конкретном идеальном тождестве, в котором они снимают друг друга, производя качество художественного образа, может быть различной. В зависимости от доминирования в деятельностных установках зрителя ориентиров либо на освоение сущности произведения-вещи, либо на собственную свою сущность в возникающем художественном образе случается либо преобладание сути произведения-вещи, либо, наоборот, - визуализированной сущности человека-зрителя. Однако важно, что зритель в ходе художественной игры, постигая значения знаков произведения-вещи, незаметно осваивает глубины своей собственной плотской, душевной и духовной сущности.

Художественный образ есть системное свойство всего отношения зрителя с произведением-вещью. В качестве способа проявления взаимоотношения художественный образ начинается с материальной репрезентации и завершается нематериальным конструктом, не содержащим в себе ни грана вещества воспроизводимой с его помощью реальности.

В процессе сотворения художественного образа первым всегда зачинает игровое отношение произведение-вещь со своими логограммами. С другой стороны, порождение художественного образа - это всегда мышление, выступающее синтезом рациональности воспринимающего произведение-вещь зрителя и тех схем действий, что исходят от самой иллюзорно-конечной вещи.

Художественный образ возникает не вдруг, а кристаллизуется постепенно в продолжение диалоговой игры произведения и зрителя: иллюзорно-конечная вещь, открывая логограммы, первой совершает операционный ход-высказывание. Зритель делает встречный ход, осваивающий данную схему действия. В этом взаимодействии для зрителя важно проявлять не себя, а собственно игру-отношение, постоянно обращаясь для этого (на том или ином операционном шаге) к вещному слою произведения.

У художественного образа сложная роль. Он одновременно выступает и в качестве репрезентанта отношения зрителя с произведением-вещью, которое, в свою очередь, является представителем своих «родителей» (художника и художественного материала), и в качестве религиозного посредника между конечным человеком и бесконечным Абсолютом.

Язык, на котором зритель ведет операционное взаимодействие с произведением-вещью, отличается от языка, на котором диалог со зри-

телем осуществляет произведение («вещь-в-себе» и «вещь-в-открытости»). Дабы не путать с «субъект-языком художника» и «объект-языком художественного материала», одну систему знаков обозначим здесь как «субъект-язык зрителя», другую – как «объект-язык произведения».

Субъект-язык зрителя - это форма индивидуализированного бытия знаковых средств при общении человека с продуктом изобразительной художественной культуры. Человек, владеющий зрительским субъект-языком, выступает в качестве интегратора знаков, традиционно призванных осуществлять отношение зрителя вообще с произведением-вещью вообще, и знаков, складывающихся в процессе уникального и неповторимого отношения-игры отдельного зрителя с особенным произведением изобразительного искусства.

Объект-язык произведения - это знаковая форма объективирования процесса и результата отношения художника с художественным материалом, т.е. чувственное явление в виде произведения-вещи наглядного образа-эмерджента как «языкового текста». Объект-язык произведения есть новое качество, слившее в себе субъект-язык художника и объект-язык художественного материала. В этом случае взаимодействие субъект-языка зрителя с объект-языком произведения в пространстве игры-отношения следует понимать как личностное построение человеком религиозной связи с Абсолютом посредством освоения художественного текста, созданного в итоге отношения художника с художественным материалом. С другой стороны, коли в объект-языке произведения, помимо объект-языка художественного материала, всегда содержится в снятом виде субъект-язык художника, то зритель, операционно действуя со знаками своего субъект-языка, оказывается в состоянии идеального взаимодействия с субъект-языком художника через репрезентант художественного образа в его материальном, индексном и прочих статусах. Более того, субъект-язык художника, присутствуя в снятом виде в произведении-вещи, есть одновременно и благо, и помеха для зрителя в его общении с вещественностью произведения искусства и их совместном строительстве художественного образа. Это благо, потому что лишь только благодаря мастерству владения субъект-языком художнику удалось войти в отношение с художественным материалом и породить текст произведения-вещи. Но это и помеха, потому что знаки субъект-языка художника, незримо присутствуя в произведении-вещи, постоянно своей активностью пытаются отвернуть производство художественного образа (в целях религиозной связи конечного зрителя с бесконечным Абсолютом) в сторону производства ху-

дожественного образа как репрезентанта идеального отношения конечного зрителя с конечным автором-художником.

С одной стороны, художественный образ как «плод» существует ровно столько, сколько его строят здесь и сейчас «родители» - произведение-вещь и человек-зритель. С другой стороны, срок построения художественного образа – это же и промежуток истинного существования его «родителей». Иными словами, жизнь произведения в качестве «вещи», «собеседника» и «текста», человека в качестве зрителя и художественного образа во всех его статусах длится ровно столько, сколько продолжается конкретное художественное отношение. В момент окончания подобной игры полноценная жизнь в истине «родителей» и «плода» прекращается, оставляя после себя лишь реминисценции одного из участников данного действия – человека, бывшего зрителем. Рефлексия над процессом кристаллизации художественного образа – это не более чем воспоминания о том, что безвозвратно умерло, заостенело и подлинной жизни уже не имеет. Субъект построения художественного образа - человек - только так себя и определяет - как строителя-зрителя в процессе создания художественного образа. Только те качества человека, которые были в нем произведением-вещью актуализированы в процессе созидания художественного образа вплоть до выхода на виртуальный «мост» религиозной связи конечного и бесконечного, определяют реальные действия зрителя. Каждый художественный образ воплощается обязательно двумя «родителями», и память человека, бывшего когда-то зрителем, способна лишь отрывочно сохранить тот образ, существование которого одновременно здесь и нигде. Все, что сберегается памятью человека в качестве прошлого зрителя, не есть целостный и живой художественный образ. Истинная полнота художественного образа, возникшая в процессе игрового диалога зрителя с произведением-вещью, разрушается в памяти, оставляя в ней лишь часть художественного образа – человеческую половину создания. Более того, в построении художественного образа всегда задействован весь целостный человек в единстве его плоти, души и Духа, а также сознательной, подсознательной и бессознательной энергий, тогда как памятью удерживается лишь та доля, которая в процессе художественной игры непосредственно была связана с деятельностью человеческой разумности.

МАТЕРИАЛЬНЫЙ, ИНДЕКСНЫЙ, ИКОНИЧЕСКИЙ И СИМВОЛИЧЕСКИЙ СТАТУСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Художественный образ в процессе собственной кристаллизации, при сохранении неизменной знаковой плотности («элементарные ячейки», «формы», «фон» вещественного слоя), обладает потенциальностью менять значения знаков, превращая их по нужде статусов или этапов взаимодействия зрителя с произведением-вещью то в знаки-индексы, то в иконические знаки, то в знаки-символы.

Художественный образ материального статуса существует как некая абстрактная недифференцированная первичная целостность элементарных ячеек, допустим, красочного слоя охваченной рамой живописной картины. То есть художественный образ на начальной стадии формирования неотрывен от материальности произведения-вещи, развиваясь в условиях зачина партнерского диалога-игры со зрителем в недрах «вещи-в-себе». С возникновением пространства взаимодействия сторон субъект-объектного отношения красочный слой элементарных ячеек произведения-вещи превращается в «наглядность» глобально диффузной целостности материальных знаковых тел, требующих в дальнейшем персонального означивания каждого.

Художественный образ индексного статуса, вырастая в диалоге произведения-вещи со зрителем из «вещи-в-себе», делает исключительные друг друга вещные возможности (вещь как «вес» и вещь как «весть») сосуществующими. Художественный образ в его индексном статусе – это одновременно и нечто весно непроницаемое, твердое, габаритное, и нечто знаковое, призванное служить вестью о том, кто в данный момент вещно отсутствует, ибо суть индексных знаков, проявляющих себя здесь, – в присущей им двусторонней структуре, нерасторжимом единстве означающего и означаемого. Как палец руки тычет в определенный объект, так знаки-указатели метят свою смежность в индексном поле художественного образа. Например, синюшная «форма» красочного слоя произведения-вещи В.И. Сурикова «Боярыня Морозова» – это одновременно не что иное, как пятка «юродивого» в качестве элемента художественного образа картины, а бело-голубой сгусток краски, на «фоне» которого в красочной плоскости эта синюшная «форма» помещена, есть в индексном пространстве художественного образа фрагмент снега, на котором замерзшая человеческая пятка представлена. «Форма» желто-охристой краски – цвет золотого купола церкви, «форма» черной краски – шуба Морозовой, красная «форма» – цвет канта головного платка боярыни и т.д. и т.п. Художественный образ индексного статуса – это набор означиваемых частей диффузного

целого, возникший благодаря операционным действиям партнеров игрового отношения с означивающей знаковой глобальной целостностью художественного образа в его материальном статусе.

Атрибутивное качество художественного образа в его иконическом статусе - единство знаковых элементов, их относительная целостность. Отдельные фрагменты художественного образа выступают элементами целого и рассматриваются теперь с позиции целого. Художественный образ, начав собственное формирование с глобальной, недифференцированной, грубо диффузной целостности (материальный статус) и пройдя затем этап дифференциации означиваемых «форм» и «фона» произведения (индексный статус), кристаллизуется в конце-концов как операционный инвариант, рано или поздно выходя сначала на *суммативный*, а затем *интегральный* уровни иконического статуса художественного образа. Преодоление неопределенности в одних зонах художественного образа сопровождается возрастанием неопределенностей в других его зонах. Развитие художественного образа идет от устойчивости к неустойчивости, от нее снова к устойчивости и так многократно, что в итоге приводит к существенным перестройкам художественного образа иконического статуса с наделением его ограничивающим и ограничиваемым качеством особенного интеграла, снимающего в себе абстрактно общую составляющую материального статуса и конкретно единичную составляющую индексного статуса.

Художественный образ иконического статуса, в снятом виде сохраняющий в себе содержание материального и индексного статусов, предстает как специфический текст, т.е. идеальное (репрезентативное) соединение конечного (зритель) с конечным («родители» произведения-вещи: автор, сюжет, школа, стилевое пространство, время, индивидуальная и актуально-историческая художественные идеи и пр.).

На уровне иконического статуса художественный образ достигает предела завершенности витка, постигает собственные границы при идеальном отношении конечного с конечным, добивается разрыва художественного отношения, тем самым заставляя партнеров взаимодействия выйти из пространства игры и остро в рефлексии осознать собственную конечность.

Символический статус художественного образа – это новый виток процесса взаимоотношения произведения-вещи и зрителя. Этот виток крайне необходим, ибо в пределах иконического статуса художественного образа проблема религиозной связи конечного человека с бесконечным Абсолютом была не решена, а подменена идеальной игрой конечного зрителя с другим или другими ему подобными конечными тварями. Получается, что процесс кристаллизации художественного

образа на определенном этапе сам порождает своего рода тупиковую ситуацию конечности всего и вся и сам же предлагает выход из данного кольца. Разворачивается основополагающий принцип диалектики – отрицание отрицания. Поскольку на уровне иконического статуса художественного образа было достигнуто отрицание какой-либо связи с бесконечным, то, дабы вырваться из тупика, необходимо вновь обратиться к вещной поверхности произведения и на этой основе совершить отрицание отрицания.

Художественный образ символического статуса формируется в относительной независимости от предыдущего этапа его кристаллизации, отрицая один другого. Однако это отрицание не зряшное, а диалектическое. Отрицание как момент связи, момент развития с удержанием в снятом виде всего лучшего, что было получено партнерами диалога-отношения на предыдущих этапах формирования художественного образа. Символический статус художественного образа кристаллизуется непосредственно на его материальном статусе, в тесном единстве с ним строя главное свое содержание – композиционную формулу.

Композиционная формула художественного образа – носитель единства символических знаков, которые, будучи растворены в главном слое вещественной поверхности произведения как «вещи-в-себе» и просвечивая в каждой ее элементарной ячейке (принадлежит и не принадлежит ей одновременно), геометрически проявляют, открывают возможности «моста» религиозной связи конечного с бесконечным. Рефлексия над символикой композиционной формулы художественного образа – особого рода коммуникация зрителя с Абсолютом посредством универсального и общезначимого языка геометрических форм. Освоение «вторичной чувственности» композиционной формулы предполагает, что в художественном образе единичное предстает как выразительный аспект всеобщего, а всеобщее – как нечто изобразительно конкретное и единичное.

Собственно говоря, обретение художественным образом содержания композиционной формулы и означает переход взаимодействующих зрителя и произведения-вещи на символический уровень создания художественного образа. Поверх индексно-иконических знаков возникает «мост» композиционной формулы в виртуальном виде «окружность», «лемниската» или «спираль», которые приобретают не наблюдаемый, но сугубо наглядный характер.

С другой стороны, композиционная формула присутствует в образцовом произведении-вещи изначально. Она выполняет свое качество «моста» между всеми слоями произведения как «вещи-в-открытости» («вещью» и «собеседником», «собеседником» и «текстом»), начиная с

вещественности логограмм. Вместе с тем, композиционная формула присутствует в форме виртуального «моста» между статусами художественного образа, тем самым соединяя его материальный, индексный, иконический и символический аспекты, максимально полно проявляясь в структуре именно символического статуса.

Получается, что статусы художественного образа – это одновременно и текст, объединяющий конечное с конечным, и текст, способствующий восстановлению религиозной связи конечного с бесконечным. Художественный образ в его символическом статусе – это как бы давно ожидаемая «пуповинного» характера частица, способная открыть зрителю виртуальный путь к единению его самоутверждения и соучастия в утверждении Полноты Бытия.

Кстати, символ, согласно древнегреческому определению, есть разделение единого и единение двойственности. В античности символ первоначально означал намеренно небрежно разломленный черепок, одну половину которого человек при расставании с кем-либо оставлял себе, а вторую отдавал другому человеку. Символ, таким образом, давал возможность войти с другим в отношение через посредническое слияние в целое черепков-посредников.

В композиционных формулах художественного образа символического статуса Абсолют получает первую и последнюю возможность для того, чтобы быть изображенным и выраженным. Визуализированный символ – предел, на который способно искусство, и в этом смысле верх мо`чи художника и художественного материала в их взаимодействии друг с другом: дать граф связи конечного с бесконечным, явить лик Абсолютного. Моделируя Полноту Бытия, высшее, на что способен мастер во все века и во всех культурах – это «вторично» чувственно представить сущность всеобщего посредством умозрительной линии. Очертив контур, создав границу, наглядно указать пределы и тем самым обнаружить, что есть нечто, превосходящее замкнутость и прорывающее её. Число композиционных формул, подобно числу всеобщих идей, достаточно ограничено. Все они – производные от наглядности «кольца», «креста», «треугольника» и «квадрата».

Художественный образ символического статуса одновременно и является, и не является конечным пунктом игрового отношения зрителя и произведения-вещи. Художественный образ и выступает моделью целостности, прикоснувшись к которой человек на мгновение ощущает себя целостным, и вместе с тем проявляется как некий религиозный «мост», посредством которого может быть произведено соприкосновение человека-зрителя с чем-то, чего нельзя выразить адекватно. Любое выражение Полноты Бытия лишь весьма скудно является во «вторич-

ной» чувственности произведения искусства как модели, поскольку всякий модельный конструкт всегда высвечивает лишь некоторые черты и аспекты своего предмета, первоисточника и образца.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В КАЧЕСТВЕ МОДЕЛЬНОГО ЕДИНСТВА РЕАЛЬНОСТИ, ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ И БЫТИЯ

Художественный образ (= *визуальное понятие*) модельно объединяет в себе реальность, действительность и Бытие.

Художественный образ в его материальном статусе характеризуется знаковой вещественностью или реальностью (позднелат. *realis* - «вещественный»).

Для индексного, а тем более иконического статусов визуального понятия характерна действительность как операционная деятельность партнеров игрового взаимодействия, их кооперативные действия друг с другом (лат. *dei* – деятель). Действительность – единство творящего и сотворенного, действия и результата, существенного и вещественного.

Символический же статус художественного образа, концентрирующий в себе в снятом виде содержания материального, индексного и иконического статусов, раскрывается как модель Бытия. Бытие – такая абсолютная Полнота (лат. *ess* – есть, истина, истое), в которой все мыслимые противоположности сняты, совпадают и образуются конкретное единство.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КАК ОБРАЗЧИК ЦЕЛОСТНОСТИ НЕОРГАНИЧЕСКОЙ, ОРГАНИЧЕСКОЙ, ДУШЕВНОЙ И ДУХОВНОЙ СФЕР СУЩЕСТВОВАНИЯ

Философская рефлексия в устройстве Бытия издавна выделяет неорганическую, органическую, душевную и Духовную сферы. При этом в сферической или слоистой структуре Бытия обнаруживаются качественные различия. Органическая жизнь существенно отличается от физически-материального неорганического бытия, а душевное не тождественно органическому. Но при всей непохожести органического на неорганическое первое тесно связано со вторым. Органическая сфера содержит в себе неорганическое начало, покоится на нем. Законы физического мира распространяются далеко вглубь организмов. Однако это не мешает органическому иметь кроме неорганического не сводимую к неорганическому автономию, которая, в свою очередь, преобразует общефизические законы. Органическая сфера надстраивается над неорганической. При этом она не может быть независимой, а предполагает отношение с неорганической сферой. Органическая природа

основывается на неорганических законах, хотя их не в коем случае не достаточно, чтобы составить живое.

Точно также душевное бытие образует собственную сферу над бытием органическим, находясь при этом в зависимости от него. Бытию неизвестна душевная жизнь, которая не имела бы в качестве носителя организм. Душевное бытие, таким образом, - это хотя и несомое нечто, но при всей зависимости вполне автономное в своей оригинальности. С другой стороны, древние воззрения на Космос как одушевленное целое (гилозоизм) указали на вечно живой мировой порядок, составленный восходящими от низших к высшим разрядам жизни одушевленными телами. Формы жизни способны к дифференциации в соответствии с формами души. Различаются минеральная, растительная, животная и человеческая души.

Сфера Духовного бытия опять-таки не идентична области душевного бытия с его закономерностями. Богатство и разнообразие Духовной сферы не может сравниться ни с одним из нижележащих слоев. Духовная жизнь является несомой слоем душевного бытия, но не так, как душевная жизнь несомая бытием органическим, а органическое неорганическим. Получается, что и в области Духовной жизни речь также идет об автономии и зависимости одной сферы существования от других.

Неорганическая и органическая сферы существования более «сильные», однако душевная и Духовная сферы более «свободные» по отношению к ним. Закон силы и закон свободы образуют вместе нерасторжимое единство Бытия – синтез зависимости и автономии. Есть зависимость «сверху» и зависимость «снизу». Зависимость «снизу» не может быть тотальной, ибо содержательная полнота Духовного бытия далеко превосходит содержательную полноту неорганической, органической и душевной сфер и отнюдь не покрывается их содержанием. Точно также и зависимость «сверху» лишена тотальности, соблюдая принцип автономности для нижележащих слоев. Хотя нижний слой Бытия (неорганический) определяет верхние слои, ибо он их носитель, однако и верхний слой Бытия (Духовный) определяет нижние слои, ибо он их творитель. Имманация свойств зависимости и автономности от низшего слоя Бытия до слоя высшего с одновременной эманацией свойств зависимости и автономности от высшей сферы существования до сферы низшей и есть, по существу, единство Бытия непроявленного вместе с его проявлением.

Столь подробное внимание к сферам существования необходимо для того, чтобы яснее стало осознание родства «искусственности» художественного образа и «естественности» структуры Бытия. Визу-

альное понятие предстает в качестве репрезентативной модели Бытия, т.е. в роли вспомогательного (при идеальном отношении конечного с бесконечным) «квазиобъекта», что находится в некотором соответствии с таким предельно абстрактным и загадочным объектом, как Полнота Бытия, способен в определенной степени замещать его и может дать меру информации о сущности моделируемого объекта.

Художественный образ материального статуса своей вещностью моделирует неорганическую сферу Бытия. Недаром все когда-либо введенные из небытия в существование произведения архитектуры, скульптуры, живописи, графики, прикладного искусства – это вещи, в основе которых, как правило, лежит неорганика: каолинит и бетон, драгоценные металлы и железо, мрамор и гранит, мел и медь, песчаник и олово, известняк и графит, свинец и цинк, титан и кадмий и т.д. и т.п.

Визуальное понятие индексного статуса моделирует органическую сферу Бытия, что можно рассмотреть на примере процесса отношения зрителя с произведением изобразительного искусства, созданным в жанре исторической живописи. Первый этап – материально-знаковые сгустки краски «форм» и «фона» системообразующего слоя произведения-вещи превращаются в пространстве художественного образа в иллюзорно плотские организмы, наделенные подвижностью, спровоцированной местом и положением множества «элементарных ячеек» картинной поверхности. Второй этап – подвижность пластических организмов приводит к явлению художественным образом «полных жизни» человеческих персонажей, представленных в художественном пространстве по своим характеристикам родственными (но не тождественными) чувственно воспринимаемым объектам первой природы.

Художественный образ иконического статуса моделирует душевную сферу Бытия. Душа – это особая энергия, сила, обитающая в организмах и структурирующая их изнутри. Она своего рода системное свойство организма. Подобное системное свойство виртуально, неметрично. Находясь везде и нигде, т.е. как-то существуя в каждом элементе системы и в связях между элементами, душа в то же время не концентрируется ни в одном определенном месте органического целого. При исчезновении системного свойства души индивидуальный организм разрушается, умирает, превращаясь в органику, что растворяется в неорганике. Онтологически душа непременно связана с конкретным организмом, будь то отдельная тварь или организм всей природы. Душа сохраняет проект и внутреннюю форму своего организма, ответственна за его жизнь.

Душевная сфера художественного образа опирается на органический его слой, а органическая сфера художественного образа несомненно органическим слоем произведения-вещи. При этом неорганическая, органическая и душевная сферы, будучи аспектами художественного образа, качественно отличаются друг от друга.

Последовательность этапов становления душевной сферы визуального понятия можно рассмотреть опять-таки на примере отношения зрителя с произведением изобразительного искусства, написанным на исторический сюжет. Первый этап – жесты, мимика, выражение глаз, цвет лица и одежды, складки платья и другие весьма незначительные на первый взгляд детали художественного образа выражают душевное состояние того или иного персонажа изображения, вскрывают его характер. Второй этап – художественный образ кристаллизует главных и второстепенных действующих лиц исторической сцены, выявляет душевный центр наглядно представленного события. Третий этап – вскрывается душевно-личностная суть главных персонажей художественного образа, стержневая индивидуальная идея героев картины. Четвертый этап – композиция, колорит, ритм, перспектива создают общий эмоционально-душевный ансамбль визуального понятия, сливая отдельные душевные проявления персонажей живописного творения в единое целое. Пятый этап – относительно целостный художественный образ как нечто ограниченное и оконеченное ставится на художественно-внехудожественный фундамент: правда кристаллизованного визуального понятия соплагается с жизненной правдой конечных «родителей» произведения-вещи (художник, исторические факты, стилевое пространство, метод, художественный материал в «широком» смысле, школа и пр.). Шестой этап – душевная сущность художественного образа экстраполируется на душевно-личностную суть зрителя-собеседника, вызывая в нем острое состояние собственной конечности.

Художественный образ символического статуса моделирует духовную сферу Бытия.

Слова «душа» и «Дух» часто отождествляют, однако они пишутся и звучат во многих языках по-разному. Например, на санскрите душа – «прана», а дух – «атман»; на древнегреческом душа – «психе», а дух – «пневма»; на латинском душа – «анимус», а дух – «спиритус»; на арабском душа – «нефс», а дух – «рух» и т.д. Дух в толковых словарях описывается как бестелесное существо, обитатель не вещественного, а существенного мира. Дух бесплотен и как бы внешен телам. Душа творима Духом, а значит, имеет с ним общие черты. В отличие от связанной плотью души, Дух изначально понимался как свободное творящее начало Космоса и всякой определенной твари. В работе «Философия

Духа» Гегель отметил, что Дух не есть нечто пребывающее в покое, а скорее, наоборот, нечто абсолютно беспокойное, чистая деятельность. Сущность Духа с формальной стороны – свобода. Субстанция Духа свободна, т.е. независима от некоего другого, соотносясь с собой. Дух есть само-для-себя-сущее, имеющее себя своим предметом, осуществленное понятие. Дух волен пребывать сам по себе или в любом определенном бытии, качестве. Куда бы он ни проник, всюду творятся его собственные модусы. Свойство вездесущности позволяет Духу, во-первых, доходить до самых вершин мироздания и быть совершенным, во-вторых, творить любую предельную целостность и, в-третьих, привносить сопричастность к предельным целостностям в каждое наличное бытие, в том числе и в желающего того человека-зрителя.

Визуальное понятие символического статуса, формируясь в относительной независимости, тем не менее, включает в себя в снятом виде содержания неорганического, органического и душевного слоев. Духовная сфера определяет «сверху» единство аспектов художественного образа, так как она их творитель. Неорганическая же сфера, наоборот, «снизу» определяет целостность аспектов художественного образа, ибо она их носитель.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ – МОДЕЛЬ ОБЩНОСТИ В ЧЕЛОВЕКЕ ПЛОТИ, ДУШИ И ДУХА

Еще в древности кристаллизовались по меньшей мере три представления о человеке: одномерная модель, раскрывающая господство плотского начала в человеке; двумерная модель, согласно которой плоть и душа сосуществуют в человеке параллельно друг другу; трехмерная модель, где плоть, душа и Дух составляют единство, а высшие духовные слои индивидуума соединяются с уровнем Всеобщего Духа.

Если человек живет преимущественно по плоти, то в общении с произведениями искусства нет жизненной необходимости. Искусство в этом случае может существовать для наслаждения плоти либо отсутствовать вовсе в силу своей нефункциональности для людей, живущих «по плоти». Сугубо плотский человек способен потреблять либо сугубо «плотские» произведения искусства, либо лишь «плотские» элементы художественных творений, превосходящих своим содержанием жизнь «во плоти».

Если рассматривать двумерного человека, то жизненная необходимость в его игровом отношении с произведением-вещью тоже не обнаруживается. Творение искусства предстает здесь либо как средство наслаждения плоти, либо (для немногих избранных, сумевших развить свои душевные способности) как средство наслаждения души, либо как

средство для одновременного наслаждения души и плоти. В этом случае «плотско-душевные» люди, плодящие своими мастерами-искусниками себе подобные произведения, разделяют все искусство на душевное искусство и недушевное искусство, произведения для всех и произведения для избранных, особо отмечая наградами те художественные творения, в которых элементы наслаждения плоти органически сочетаются с элементами, облагораживающими душу.

Наконец, для трехмерного человека позиции, характерные для одномерных и двумерных людей, также сохраняются. Но при этом появляется совершенно новая ситуация – ситуация Дара Духа и Откровения перед Духом, которая дается через духовную составляющую «трехмерных» произведений искусства, потребных именно трехмерному человеку.

Таким образом, можно зафиксировать следующее:

- 1) есть преимущественно одномерные люди и соответствующие произведения для них;
- 2) есть преимущественно двумерных люди и произведения искусства для двумерного человека;
- 3) есть преимущественно трехмерный человек и произведения искусства для него;

«Трехмерные» произведения искусства одномерный человек постигает лишь как «одномерные» второприродные продукты и не более, а двумерный человек осваивает как «двумерные» произведения и не более. Только лишившись личностным усилием одномерности и двумерности, человек в состоянии постичь мощь «трехмерных» произведений, которым имя «шедевры» искусства.

Статусы художественного образа шедевра изобразительного искусства, моделируя единство неорганической, органической, душевной и духовной сфер Бытия, дают возможность общности плоти, души и Духа трехмерного человека. Более того, они открывают перед преимущественно одномерными и двумерными людьми путь к разворачиванию и совершенствованию их душевной и духовной составляющих.

«Зритель» – это человек, взаимодействующий с произведением изобразительного искусства как «вещью» и «вещью-в-открытости». Однако это не есть некто, раз и навсегда неизменяемо ставший. С одной стороны, зритель – это всегда преимущественно одномерный, двумерный или трехмерный человек. С другой стороны, зритель вообще – это некое покрывало, объединяющее ряд качественных определенностей. В течение процедуры общения с произведением-вещью зритель как таковой несколько раз внутренне мутирует, превращаясь по нужде

общей карты художественной игры то в «зрителя-наблюдателя», то в «зрителя-собеседника», то в «зрителя-со-творца».

В создании художественного образа материального и индексного статусов принимает участие, помимо произведения в маске «вещь», зритель в игровой маске «наблюдатель», тогда как в создании иконического статуса визуального понятия принимают участие зритель и произведение-вещь уже в игровых масках «собеседник».

В создании художественного образа символического статуса принимает участие, помимо произведения в маске «текст», зритель в игровой маске «со-творец».

Зритель-наблюдатель - это человек, вышедший на границу пространства отношения с продуктом художественного творчества и надевший на себя игровую маску «наблюдателя». Если человек «наблюдает» произведение изобразительного искусства, то он уже определяет его в качестве такового, а оно определяет его в качестве «наблюдателя». Даже если человек совершенно случайно вышел на рубеж отношения с произведением-вещью, то это не просто случай, а «кайрос», о котором древние греки говорили с величайшим трепетом. Как отнюдь не все вещи второй природы суть произведения искусства, так отнюдь не все люди и далеко не всегда находятся в состоянии игры с художественным творением. Зритель-наблюдатель - это избранник. Он избрал, и его избрали. Какими-то совершенно ведомо-неведомыми путями обычный человек вдруг определяется как «наблюдатель».

Зритель-наблюдатель, с одной стороны, «выпадает» из профанного мира обычной естественности в сферу игрового отношения с художественным предметом. С другой стороны, он лишь «слегка выпадает» в подобное пространство, практически полностью еще оставаясь в зоне обусловленности всего окружающего здравым смыслом.

Совместное построение произведением-вещью и зрителем-наблюдателем материального и индексного статусов художественного образа способствуют утверждению плотского начала в человеке, и возбуждает процесс самопознания и самоутверждения, основанный на понимании, что постижение собственных свойств невозможно без отношения «плоти» и «души».

Зритель-собеседник - это человек, вступивший в субъект-субъектное отношение с произведением искусства как «вещью-в-открытости», т.е. в такую стадию общения, собеседования, соития с художественным творением на площадке игрового взаимодействия, когда оно из неорганического конструкта превращается в некий анимистически живой организм, наделенный рядом душевных свойств.

Собеседование зрителя с произведением искусства заключается в его целостности, когда вещьность произведения в снятом виде включается в качество художественного образа, который наделяется рациональными структурами, изменяя характер чувственности.

Зритель-собеседник вступает в такое отношение с произведением искусства, при котором можно с полным основанием говорить о качестве художественного образа, причем качестве отрефлектированном. Отныне рефлексия зрителя работает внутри построения художественного образа на всех его статусах.

Если на уровне «наблюдатель» результатом деятельности визуального мышления зрителя выступает чувственно-рациональный продукт, то на уровне «собеседник» – продукт рационально-чувственный. Рациональное здесь знает себя и используется для построения художественного образа.

Зритель-собеседник играет в пространстве художественного отношения с произведением, и он знает, что играет. В этом случае человек разводит и удерживает себя в двух качествах – того, кто «в игре» и того, кто «вне игры».

На уровне зрителя-собеседника происходит продолжение начатого на уровне зрителя-наблюдателя процесса самопознания. Здесь конфликт между самоутверждением и соучастием в какой-то мере разрешается: обе стороны игрового отношения, максимально проявляя себя, нащупывают границу между конечным и бесконечным. Субъект-субъектное игровое взаимодействие с произведением-вещью подводит зрителя-собеседника к соблазну нахождения путей и способов единения в себе как «цело-веке» плотской и душевной сторон существования.

С одной стороны, зрителя-собеседника не может не радовать удача нахождения себя как единства души и плоти. С другой стороны, его не может не огорчать обнаружение себя конечным существом. Выхода к союзу плоти, души и Духа на уровне зрителя-собеседника не происходит, зато происходит выпадение из вялотекущей ситуации хронического осознания человеком своей конечности при жизни лишь в единстве плоти и души к обостренному ощущению конечности всего и вся.

В итоге кристаллизации визуального понятия иконического статуса возникает острое разъединение произведения-вещи и человека-зрителя. Напряжение конечности заставляет участников игрового совокупления разорвать отношение, выйти из него и начать поиск такого взаимодействия, где чувство конечности было бы снято в чем-то более значительном.

Следует заметить, что момент будущего разрыва потенциального зрителя-собеседника с произведением-вещью в какой-то мере содержится в каждом художественном творении: художник и художественный материал, создавая произведение искусства, вольно или невольно вкладывают в него возможность разрыва отношения со зрителем, которому потребны будут другие произведения искусства в случае, если игровой диалог с данным произведением-вещью не станет в религиозном смысле действенным.

Невозможно, по всей вероятности, линейное и прямое движение к единству ограниченного и безграничного, конечного и абсолютного без остановки, без острого осознания человеком-зрителем собственной конечности. Начало художественного отношения вовсе не предполагает обостренной душевной настроенности на необходимость единства с бесконечным и абсолютным. Сама эта душевная и духовная необходимость возникает и обостряется в игровом пространстве художественного отношения.

Важно подчеркнуть, что желание религиозной связи с бесконечным и абсолютным возникает у человека не заранее (до конкретного художественного отношения), а спонтанно вдруг внутри самого отношения, т.е. здесь и сейчас. Собственно момент разрыва игры на уровне иконического статуса художественного образа и вызывает у зрителя-собеседника немедленное желание здесь и сейчас этот разрыв мгновенно ликвидировать, соединив любыми усилиями разрозненные части Единого Целого.

Кроме того, переход на символический уровень построения художественного образа обуславливается определенного рода «отрезвлением» зрителя-собеседника - к моменту окончания построения художественного образа иконического статуса ему становится ясно, что реальное общение с произведением-вещью, подобное физическому, химическому или биологическому взаимодействиям, возможно не на уровне плоти и даже души, а доступно лишь уровню Духа.

Зритель-со-творец - это человек, который, благодаря игре «наблюдателя» и «собеседника» с произведением-вещью, способен выйти на уровень религиозной связи конечного с бесконечным через репрезентант творения изобразительного искусства. Однако состояние «зрителя-наблюдателя» и «зрителя-собеседника» - это различные грани или аспекты состояния «зрителя-со-творца». Со-творцом себя в общности плоти, души и Духа, со-творцом произведения искусства как художественного образа, со-творцом религиозной связи конечного с бесконечным выступает каждый человек из тех, кто решился вступить в пространство отношения с художественным творением и отважился начать

игровой диалог с ним в качестве способа взаимодействия с Абсолютом.

Человек в игровой маске «со-творец» при общении с произведением-шедевром получает возможность пройти сквозь единичность ко всеобщности, к объединению его индивидуальной плоти и личностной души со Вселенским Духом. Художественный образ становится прозрачным для «со-творца», проводя его на место встречи конечного и бесконечного. Если на уровнях «наблюдателя» и «собеседника» партнером отношения для зрителя было произведение, то на уровне «со-творца» партнерами отношения становятся конечное и бесконечное. Они теперь со-творцы единства в человеке плоти, души и Духа, т.е. того религиозного состояния, испытать которое могут только те избранные, кто смог в игре с произведением дойти в испытаниях до уровня зрителя-со-творца, преобразив при этом в поисках личностной подлинности как свою чувственность, так и интеллект.

На символическом уровне визуального понятия ничто: ни художник, ни художественный материал, ни что-либо еще - не является важным, теряя какую-либо значимость. Происходит полнейшее религиозное слияние зрителя через художественный образ с Абсолютом, обладающее таким личностным зарядом, что значения знаков на данном уровне преображаются в их смысл.

Смысл знака - это направленное внутрь персонального духовного мира сугубо личностное отношение человека к общественно принятому значению знака. На уровне символического статуса художественного образа силу приобретает не значение, а именно смысл знака, т.е. личностное проникновение в сущность достигает здесь такой силы, что становится невозможно его каким-либо способом анализировать. И даже если зрителем предпринимаются попытки непосредственной рефлексии, то она захватывает лишь субъективный остаток подобного персонального слияния и тем самым никакого анализа собственно художественного образа как места встречи конечного с бесконечным не происходит.

То содержание художественного образа, которое на уровне символа приводит к преображению обе стороны игрового отношения, пересказать совершенно невозможно, потому что это состояние захватывает всего человека-зрителя. Значения знаков приобретают личностный характер и становятся смыслами, а сами знаки превращаются в символы. Провести же рефлекссию символа в сфере соития плоти и души с Духом принципиально невозможно. Недаром о состоянии Духа написано чрезвычайно мало, ибо пребывание в этом состоянии не может быть

изображено и выражено никаким языком. Здесь слова либо теряются, либо при произнесении обретают ложность.

ИСКУШАЮЩЕЕ КАЧЕСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Соблазняющие свойства художественного образа раскрываются через этимологический анализ слова «искус». Большинство словарей первым в перечне толкований слова «искус» называет слово «испытание», понимая «искус» как строгое, суровое испытание. «Искушать» – значит испытывать, изведывать, убеждаться опытом через действия, чувства и мысли. Специальные этимологические словари относят происхождение слова «искус» к глаголу «кусать», который, в свою очередь, понимается в значении «испытывать», «пробовать», «отведывать», «желать». Глагол «раскусить» толкуется как «познать», «понять». Наряду с «испытанием», синонимами слов «искус» и «искушение» словари называют слова: «соблазнение», «прельщение», «заманивание», «очарование». В свою очередь, «соблазнять» - значит склонять к чему-либо приманкой, смущать, вовлекать, подущать, совращать; «прельщать» - значит пленять, привлекая увлекать, манить, покорять, обольщать; «заманивать» - значит завлекать, зазывать, затягивать, заводить, завладевать, захватывать. Этимология слова «очаровывать» идет от слова «чары», которое толкуется как «средство», «помощь», «хитрость». Первоначальным значением слова «чары» было «действие», «волшебная сила». В технике же заговоров «чарами» называется явление чего-то неявленного или закрытого, которое желается и должно стать явленным или открытым в результате заговора. Еще в словарях слово «искус» толкуется как «зараза», а «искушение» как «заражение». В свою очередь, «заражать» - значит поражать, убивать, разить насмерть, сообщать невидимый яд, что-либо губительное. В медицине аналогией заразительности выступает термин «инфекция», под которым понимается проникновение в организм специфического для каждой болезни возбудителя и своеобразная реакция организма. Принципиальным здесь является то, что процесс физического заражения остается невидимым. Именно в силу этого причины заражения долгое время были для людей необъяснимы. Даже сегодня человек не способен почувствовать момент заражения или искушения болезнью. Не случайно в англоязычных толковых словарях синонимом слова «искус» выступает слово «болезнь».

Важно понять, что всякого рода «соблазнение», «очарование», «заражение» имеют цель, достигая которую некто должен измениться. В таком случае в орбиту «искуса» вовлекается еще одно слово – «преображение». «Преображать» или «преобразить» - преобразить или

дать кому-либо иной облик, превратить, обратить во что-то; преставиться, скончаться, умереть, изменить свое плотское существование на духовное; получить первообраз, т.е. нечто начальное, первичное, образцовое; переделать наново, устроить снова, иначе, в другом порядке, образовать на новый лад.

Искушающее качество художественного образа позволительно представить в виде следующей логической цепочки этапов: «прельщение», «заманивание», «соблазнение», «очарование», «заражение», «испытание», «изведывание», «раскусывание», «понимание», «познание», «изменение», «перемена», «преображение». Обозначенную цепочку без ущерба можно сократить, сгруппировав этапы «искуса» в четыре основных блока: «соблазнение», «заражение», «испытание», «преображение», где каждый блок есть аспект, сторона, функция «искуса» художественного образа.

Кого или что «искушает» художественный образ и кто или что «искушается» им? Если принять, что художественный образ кристаллизуется в процессе отношения-игры зрителя с произведением-вещью, то «искушающей» и «искушаемой» обязаны быть обе стороны диалога. В самом деле, каждый участник художественного взаимодействия, совершая свой ход, становится кем-то или чем-то «искушающим» для своего партнера, а принимая ответный ход, превращается в нечто/некто «искушаемое». С другой стороны, участники игры-отношения совершают свои операционные ходы навстречу своему сопернику именно потому, что «искушаемы» им, представая как некое «искушаемое» бытие для противника. В любом случае визуальное понятие, возникая на пересечении стрел «искуса» зрителя и «искуса» произведения-вещи, становится одновременно и «искушающим», и «искушаемым» феноменом.

РЕПРЕЗЕНТАТИВНАЯ НЕРАЗРЫВНОСТЬ ДОСТОВЕРНОСТИ, ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАВДЫ И ИСТИНЫ В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Искушение, явленное как очарование, начинается с предъявления чар, т.е. вещно-реальной основы материального статуса художественного образа, наделенной особой соблазняющей силой достоверности, понимаемой как соответствие содержания чувственных образов непосредственно данным эмпирическим объектам. Далее чары побуждают, т.е. будят в художественном образе искус, стимулирующий пробуждение в зрителе-наблюдателе и произведении-вещи те их внутренние игровые ресурсы, что были скрыты и находились в состоянии сна до кон-

кретного диалога-отношения, обязывая тем самым оппонентов активизировать операционное взаимодействие.

При обретении художественным образом индексного статуса чары получают возможность заражать, т.е. вносить в участников отношения «художественно-игровую болезнь», обладающую «разящим» эффектом. Это действие чар визуального понятия иначе можно определить термином «привлекая увлекают», когда искус художественного образа отвлекает, отстраняет зрителя и произведение-вещь прочь от того состояния, в котором они находились до «заражения» этой своеобразной «художественно-игровой болезнью».

После этапа «заражения» художественный образ, приобретая иконический статус, вводит зрителя-собеседника и произведение-собеседника в соблазн «сурового испытания» или некоего «суда». Подобный период можно определить как собственно «художественно-игровую болезнь», приводящую к внутренним изменениям участников взаимоотношения, что на последних фазах существования художественного образа в иконическом статусе определяется для зрителя, произведения и художественного образа как кристаллизация состояния всеобщей конечности.

Художественный образ иконического статуса характеризуется художественной правдой, содержание которой имеет объективно-субъективный характер. Художественная правда, основываясь на чувственной достоверности, позволяет системе знаков визуального понятия быть через изображение выражением сущности.

Художественный образ символического статуса вызывает «преображение», которое испытывают зритель-со-творец и произведение-текст, т.е. выпадение из «обычности» в истину, в открытость со-Бытия, где со-Бытие – это и не наличное бытие нечто, и не потенциальное бытие ничто, а граница как синтез обеих сторон. В со-Бытии конечное человека умирает, но не может умереть, сливая вместе страх перед «преображением» и желание «преображения». Это есть ощущение смерти конечности во всем сохранении ее жизни (отсутствие при присутствии и присутствие при отсутствии).

Традиционное понимание истины изложено в знаменитой формуле: «истина – это соответствие наших знаний о предмете самому этому предмету». Укоренившееся представление истины связано с именем Аристотеля, который писал, что «страдания души являются отражением воздействия тягот».

Однако логика философского мышления требует уточнения традиционного понимания истины, просит ответа на вопрос: «Где устанавливается соответствие между такими принципиально разными феноме-

нами, как знание и предмет?». Проблема заключается в том, что если предмет виден, слышен, обладает разнообразными вещными параметрами, которые можно зафиксировать, то знание взвесить, попробовать на зуб, рассмотреть в микроскоп или телескоп невозможно. Способ существования знания и способ существования предмета принципиально различны.

Поле соответствия, которое разворачивается через произведение искусства, есть, прежде всего, правильность, которая в древности понималась как праведность. Если знание правильное, то оно праведное или истинное. Если же знание неправильное, то оно только лишь кажется истиной, тогда как по сути своей есть не что иное, как заблуждение, иногда даже принимающее форму лжи.

В таком случае художественный образ произведения изобразительного искусства правилен или неправилен не тогда, когда реалистично или нет изображает действительность, а тогда, когда достойно выполняет свою функцию религиозной связи конечного с бесконечным.

Как источник правил понятие «истина» получает свое ключевое значение, которое зафиксировано на греческом языке как «алетейя» в смысле «не сокрытость». То, что в Абсолютном не сокрыто или открыто и есть истина.

Символический статус художественного образа произведения искусства стоит на границе между Абсолютным и вечным, с одной стороны, и преходящим конкретным - с другой. Посему понятие «граница» в качестве межи, отделяющей нечто от иного, и места взаимопроникновения смежно сосуществующих предметов чрезвычайно важно. Произведение совершает действие чувственного явления сущностного, где в действии раскрывания мир открывает себя навстречу сначала мастеру, а затем и идеальному зрителю. Истина здесь – это способ открытого существования художественного образа произведения искусства. Более того, художественная истина - осуществленная возможность встречи Абсолютного с конечным.

Об истине можно говорить по отношению ко всем статусам художественного образа - материальному, индексному, иконическому и символическому. В таком случае позволительно выделить: 1) истину этапа достоверности художественного образа материального и индексного статусов, т.е. уровня соответствия предметов изображения вещам, окружающим человека; 2) истину этапа художественной правды иконического статуса, где истина балансирует между субъективным и объективным: если человек склоняется к своему субъективному, то в этом случае он скатывается к трактовке «истина у каждого своя»; если к

объективному, то тогда решает, что «истина непостижима», ибо ничего по-настоящему реального вне игры отношения с произведением-вещью нет и быть не может; 3) истину этапа фиксации разрыва с бесконечным и Абсолютным и, следовательно, выхода к Абсолютному через осознание разрыва с ним и иллюзорную попытку с помощью символического статуса художественного образа построить виртуальный «мост» единства.

На символическом статусе визуального понятия истина полностью заявляет о самой себе, так как здесь взаимодействующие стороны, предельно близко подойдя к границе между конечным и Абсолютным, начинают осваивать и саму границу, и тьму сокрытости. Только символ светит во тьме сокрытости Абсолюта. Чтобы понять силу света символического статуса художественного образа, нужно до предела ужаснуться тьме Абсолюта. На профанном уровне человеком, не вступившим еще в отношение с произведением-вещью, тьма Абсолюта не замечается, как будто свет, производимый символическим статусом художественного образа, есть нечто само собой разумеющееся. То, что низведение света из тьмы есть сложнейшее усилие, на профанном уровне не берется во внимание. Но произведение-вещь как плод искусного взаимодействия художника с художественным материалом уже от самого своего изведения из небытия в существование эту работу знает, подразумевает и проявляет.

Само место встречи конечного и бесконечного в этом случае - нечто светлое, нечто светящееся. Иконический статус визуального понятия заканчивается погружением во тьму, тогда как символический статус художественного образа обнаруживает в этой тьме нечто светящееся. Из тьмы самоутверждения, тьмы своей тотальной конечности остров художественного образа манит к себе человека, показывая, что кроме тотальной конечности есть еще что-то другое. И те указатели, которые высвечивают путь за пределы конечного, зритель-со-творец способен поймать. Художественный образ символического статуса есть тот ковчег, благодаря которому у человека появляется возможность восстановить связь с Абсолютом и тем самым спастись. Веря, что объективное и субъективное в произведении искусства едины, человек-зритель оборачивается к самой возможности этого единства и трансформирует ее в реальность слияния конечного и бесконечного на уровне истины символического статуса художественного образа.

САКРАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Сакрализация художественного образа – это процесс наделения визуального понятия качеством священного, что означает безусловное

почитание произведения изобразительного искусства как художественного образа, поклонение ему, его тщательная охрана, противопоставление сакрального всему профанному и обыденному. Процесс сакрализации внутри становления художественного образа (= *художественной сакрализации*) обусловлен тем, что данное пространство игрового диалога должно быть предварительно подготовлено: в художественном образе с первых шагов взаимодействия произведения-вещи и человека-зрителя предполагается особая приуготовленность к осуществлению религиозной связи человека и Абсолюта, поскольку именно в лоне художественного образа и нигде более это произойти не может. Производство искусства дает единственно возможную форму для осуществления отношения человека как конечного существа с бесконечностью Абсолютного.

Субъектами художественной сакрализации могут быть внешний и внутренний субъекты.

Внешний субъект художественной сакрализации – это всевозможные субъекты, которые выходят за границы искусства – экономические субъекты (экспертиза и определение стоимости того или иного произведения искусства, оплата труда художника, определение стоимости художественных материалов, изготовление подделок и т.д.), политические субъекты (нравственные, идеологические, политические и т.п. воспитательные требования к художнику, зрителю, произведению-вещи, процессу отношения зрителя и произведения-вещи), религиозные субъекты и пр. Внешний субъект художественной сакрализации является внешним источником развития художественного образа, а именно – он воздействует либо на одну, либо на обе стороны отношения художника и художественного материала, зрителя и произведения-вещи таким образом, что партнеры отношения полагают процессы их взаимодействия священным, т.е. обладающим безусловной значимостью, требующим особого отношения.

Внутренний субъект художественной сакрализации – это совокупный субъект, возникающий как новое качество процесса субъект-субъектного отношения мастера и художественного материала, зрителя и произведения-вещи. Внутренний субъект художественной сакрализации – это внутренний (самодостаточный) источник энергии, силы делать процесс и результат художественного отношения священным. Ответные шаги, которые стороны художественно игрового взаимодействия делают навстречу друг другу, предполагают, что все происходящее обладает особой сакральной ценностью, значимостью как для обеих сторон отношения, так и для его результата, как для мира искусства вообще, так и для человеческого бытия в целом.

В процессе «внешней» художественной сакрализации реализуются все стороны и этапы: художественная идеология, художественно-психологические приемы убеждения людей в сакральной значимости произведений-вещей и отношений с ними людей в особом качестве зрителей, наличие специфических знаковых форм воплощения святынь в мире искусства, сакраментальных и враждебных символов сферы искусства, наличие особой организации, специальных практических действий, обрядов, церемоний (своеобразного культа произведений искусства в качестве художественных образов самих по себе).

В процессе «внутренней» художественной сакрализации на основе «внешней» сакрализации осуществляются особые моменты именно внутри формирования художественного образа. Это чудесное превращение логограмм живописной поверхности в индексные иллюзорно-вещественные формы, преобразование индексных в иконические значения, переход визуального понятия уровня интегральной иконы в символический статус.

Как «внешняя», так и «внутренняя» художественная сакрализация обязательно сопровождаются усилением меры личностных смыслов по отношению к мере «объективной значимости». В процессе статусной кристаллизации визуального понятия художественное отношение приобретает личностный бытийный смысл для обеих сторон игрового взаимодействия: участие в художественном отношении все более и более становится «вопросом жизни и смерти» как для художника, так и (в игровой форме) художественного материала, как для зрителя, так и (в игровой форме) для произведения-вещи. По мере построения художественного образа свое собственное экзистенциальное существование стороны игрового диалога-отношения все более связывают с осуществлением этого взаимодействия. Вне данного художественного отношения их собственное (личное) существование все более и более не представляется им возможным в своей подлинности. Художник и художественный материал, зритель и произведение-вещь получают возможность приобрести абсолютное (безусловное) осмысленное существование лишь в процессе отношения друг с другом.

**2.5. РЕЛИГИОЗНАЯ СПЕЦИФИКА
«ИНДЕКСНО-СИМВОЛИЧЕСКИХ»,
«СУММАТИВНО-ИКОНИКО-СИМВОЛИЧЕСКИХ»
И «ИНТЕГРАЛЬНО-ИКОНИКО-СИМВОЛИЧЕСКИХ»
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ**

Исследования показывают, что далеко не все художественные образы, складывающиеся в процессе отношения бесчисленных зрите-

лей с когда-либо созданными произведениями-вещами, проходят полный цикл собственной кристаллизации, поэтапно включающий материальный, индексный, суммативно-иконический, интегрально-иконический и символический статусы. И речь в данном случае идет не о визуальных понятиях уровня шедевров изобразительного искусства, формирование которых, с необходимостью востребуя «трехмерного» зрителя и «трехмерное» произведение-вещь, завершается построением некоего виртуального моста между конечным человеком и бесконечным Абсолютом. Отнюдь нет. Дело в том, что существуют исключительные художественные образы, которые заканчивают путь собственного предельного оформления уже на уровне индексного или суммативно-иконического статуса визуального понятия. Причем заканчивают не по причине отсутствия у отдельного зрителя или какого-либо особенного произведения-вещи искусства продолжения игрового диалога и искусности операционных навыков взаимодействия друг с другом. Некоторыми художественными образами символический статус, на котором содержанием визуального понятия выступает отношение человека и Абсолюта, достигается сразу же на индексном статусе, либо на суммативно-иконическом, либо на интегрально-иконическом, минуя поступательность этапов и переходов художественного образа со статуса на статус. В подобных случаях принципиальная остановка развития художественного образа на уровне того или иного статуса базируется на уникальной способности визуальных понятий отождествлять между собой знаковые индексы или иконы со знаками-символами и играть роль религиозно связующих звеньев между конечным зрителем и бесконечным Абсолютом в его либо эгоцентрической, либо социцентрической, либо космоцентрической представленности. Позволительно выделить три вида данных художественных образов: **«индексно-символический»**, **«суммативно-иконико-символический»** и **«интегрально-иконико-символический»**.

В *индексно-символических художественных образах* переход на символический статус осуществляется сразу же из индексного уровня. Корректнее говоря, в этом случае наблюдается непосредственное взаимодействие индексных и символических знаковых объемов, что в итоге приводит к становлению качественно уникальных визуальных понятий, интегрирующих в своем составе значения как индекса, так и символа. Точно также в *суммативно-иконико-символических художественных образах* переход на символический уровень осуществляется изнутри суммативно-иконического статуса. Наконец, в *интегрально-иконико-символических художественных образах* символический уровень достигается изнутри интегрально-иконического статуса. При этом необхо-

димо иметь в виду, что одна из сторон религиозного отношения – Абсолют – явлен посредством подобных трех видов художественных образов не в своей истинной, а в масочной эгоцентрической, социоцентрической или космоцентрической форме. Поясним сказанное.

1. Как уже известно, при построении каждого художественного образа в игровое взаимодействие вступают двое – человек-зритель и произведение-вещь. Оба они входят в игровое пространство отношения друг с другом с тем, что можно называть «энтузиазмом», предполагающим их индивидуальное рвение (энтузиазм – гр. *enthusiasmos* – сильное воодушевление, увлечение, персональное или массовое рвение). С одной стороны, произведение-вещь с энтузиазмом желает операционного диалога со зрителем, ибо без него оно просто не в состоянии обрести качество художественного образа, т.е. достичь уровня актуального произведения изобразительного искусства. С другой стороны, человек-зритель с энтузиазмом жаждет взаимоотношения с произведением-вещью как иллюзорно-конечным продуктом, совмещающим в себе качество конечного и бесконечного, так как в результате предполагает обнаружить выход из состояния своей собственной конечности и обрести истину, которая для него как конечного существа заключена не в конечном, а в бесконечном.

Когда художественный образ достигает своей окончательной кристаллизации на уровне индексного статуса визуального понятия, то в этом «повинны» как зритель, участвующий в формировании подобного визуального понятия, так и произведение-вещь, способствующее порождению данного художественного образа. В большей мере за это ответственно произведение-вещь. Например, в случае художественного образа живописной картины ее красочный слой, возникший как результат игрового отношения художника с художественным материалом, структурирован так искусно, что способствует порождению исключительно материального и индексного статусов визуального понятия, не более того. Выходит, что визуальное понятие, закончившее свое развитие на этапе индексного статуса, есть воистину «**индексно-символический**» художественный образ.

Что касается зрителя, участвующего в сотворении подобного визуального понятия, то для него главное заключается в том, чтобы своими умственно-волевыми сознательно-бессознательными операциями постараться не навредить процессу кристаллизации такого художественного образа и не направить его развитие по извращающему суть направлению.

Окончательное оформление художественного образа на уровне индексного статуса означает предельную эгоцентрированность визу-

ального понятия, ибо главная цель каждого индексного знака – указать на конкретного заместителя предмета и подчеркнуть его всестороннюю исключительную обособленность от всех прочих вещей первой и второй природы. В свое время Ч. Пирс великолепно заметил: «Индексом называется репрезентативный, репрезентативный характер которого состоит в его бытии индивидуальным знаком... Индексные знаки всецело ссылаются на индивидуальные объекты, единичные предметы, единичные совокупности предметов или единичные длительности. Они привлекают внимание к своим индивидуальным объектам слепым принуждением»¹.

Художественный образ, получивший итоговую зрелость на индексном статусе своего развития и сумевший слить воедино индексные и символические знаковые значения, эгоцентрически религиозен. Каждая иллюзорная вещь в его составе и он сам в целом – это особое визуальное понятие, совмещающее в себе единичное и общее, претендующее на всеобщность. Можно утверждать, что предельно развитый художественный образ индексного качества есть репрезентант такого индивидуального объекта, как Абсолют в его эгоцентрическом облике.

Индексно сформировавшийся эгоцентрически религиозный по своей сути художественный образ способен оказать обратное эгоцентрическое воздействие на зрителя и произведение-вещь, характер которого позволительно назвать «диктатным» (диктат – лат. *dictatus* – предписанный). Это означает, что кристаллизованное визуальное понятие индексного статуса есть своеобразный диктатор по отношению к тем сторонам игрового диалога, что были задействованы как «родители» в его порождении и развитии. Эгоцентризирующая энергия подобного художественного образа эманурует на человека-зрителя и произведение-вещь, как бы предписывая им безоговорочно принять игровые правила, посредством которых каждый участник художественного диалога-отношения раскрывает в себе свое «эго» исключительно индивидуального зрителя и уникального произведения-вещи. В то же время эманурующая на человека-зрителя энергия индексного визуального понятия внушает ему вести поиск религиозной связи конечного с бесконечным в направлении идеального отношения его личностного «эго» с Абсолютным ЭГО посредством репрезентанта художественного образа сугубо индексно-символического характера.

Художественные образы, допускающие итоговое индексно-символическое формирование, неоднородны. В первом приближении

¹ Пирс Ч.С. Логические основания теории знаков: В 2 т. – СПб., 2000. – Т.2. – С. 80, 94, 95.

здесь позволительно выделить визуальные понятия типа «*индексный плюрализм*» и «*индексная экспансия*».

«**Индексный плюрализм**» (плюрализм – лат. *pluralis* – множественный) есть такое качество художественного образа, которое позволяет определить объем визуального понятия как своеобразное индексное поле, включающее в свои пределы совокупность равноправно сосуществующих визуальных знаков-индексов. Иными словами, художественный образ, построенный по типу индексного плюрализма, есть визуальное понятие как множество самостоятельных и относительно независимых друг от друга знаков-индексов. В этом случае ни один индекс не претендует на первенство в составе художественного образа, но все они уживаются друг с другом в границах особого опять-таки индексного целого.

В ситуации индексного плюрализма мера разделенности преобладает над мерой воссоединения. Однако это не означает, что совокупность разделенностей не порождает особого рода целостности. Напротив, сосуществование отдельных индексов способно сотворить специфически симфоническое созвучие или гармонический аккорд, предполагающий единство разного с акцентом именно на понятие «разное». При индексном плюрализме единство разного строится на основе специфической целостности, для которой существенно внутреннее противоречивое единство, когда «свое» и «иное» максимально разведены, но тем не менее пространство этой разведенности – общее и для одной, и для другой противоположности. Данная целостность всегда есть совокупность различных элементов, однако само различие осуществляется по поводу одного и того же содержания. Например, различие высоты тона множества звуков, когда существенным является именно «высота тона». Или различие ряда химических элементов внутри плодородного слоя земли, где подобное различие важно как разнообразие, делающее земную почву богато плодородной.

Таким образом, качество объединения в ситуации индексного плюрализма имеет свою специфику. Абсолют здесь надевает маску множества своих ипостасей, выступая в раздробленном виде, где по определенному структурному основанию дроблению подвергается одна и та же сущность.

Произведением, окончательно кристаллизующим художественный образ на уровне индексного статуса типа «индексный плюрализм», является картина «**Музыка**» (1910), созданная замечательным французским живописцем Анри Матиссом.

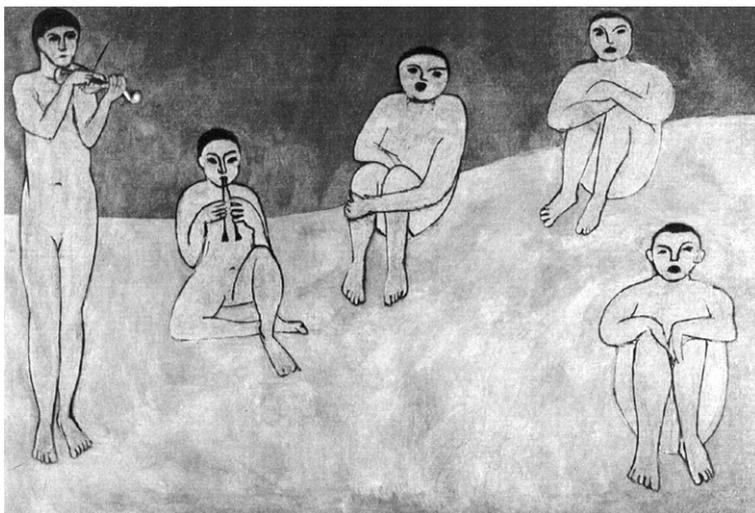


Рис. 3. Анри Матисс. «Музыка». 1910

Творение «Музыка», ныне хранящееся в Государственном Эрмитаже Санкт-Петербурга, представляет ряд персонажей красного, синего и зеленого цветов, которые в качестве индексов означают такие предметы действительности, как человек, небо и земля (рис. 3). Все они явлены художественным образом картины в своей индивидуальности, что подчеркнуто пограничной линией тонкого гибкого контура, изолирующего небо, землю и каждого из изображенных людей друг от друга. Однако эти знаки-индексы специфичны. Любой из них далек от сугубо частной индексации. Например, синего цвета форма произведения «Музыка» является не персональным индексным знаком какого-то конкретного участка неба в то или иное время суток в пору уникальных погодных условий. Наоборот, синего цвета пространство здесь – это индекс, одновременно проявляющий себя в качестве символа небесной сферы вообще. Точно также зеленого цвета пространство выступает здесь предельно общим знаком-индексом земли. Даже ряд красного цвета форм, изображающих людей (стоящих или по-разному сидящих, играющих на музыкальных инструментах или поющих), индексирует индивидуально и совместно некоего обобщенного человека, т.е. выступает в роли индекса-символа человека творящего. При этом все знаки-индексы картины гармонично уравновешены. Ни человек, ни небо, ни земля не претендуют в данном случае на лидерство. Напротив, каждый изображенный персонаж занимает в пространстве художественного образа ту сферу, которая отвечает его достоинству, не ущемляющему достоинство других знаков-индексов. В результате представление ка-

мерной сцены поющих хором под музыку людей превращается в подлинно религиозное событие, выступающее наглядным репрезентантом между конечным и бесконечным. Произведение чувственно являет сущность Мироздания как аккорд особенных качеств, в котором «нота» визуального понятия «человек» имеет столь же важное значение, как и «ноты» художественного образа «небо» либо «земля». Абсолютное ЭГО здесь дано в форме творческой совокупности различных индексов-символов. Вселенского масштаба музыкальная гармония («музыка сфер») порождена качественным плюрализмом особенных цветоформ, объединяющих в себе единичное и всеобщее содержание.

При художественном образе типа «индексная экспансия» (экспансия – лат. *expansio* – расширение, распространение) визуальное понятие получает кристаллизацию на основе особого выделения отдельно взятого индекса и всемерного подчинения ему всех остальных индексных знаков. Один избранный индекс-эгоцентрик расширяет свои собственные знаковые пределы до границ художественного образа в целом. Все остальные индексы выступают аспектами или модификациями подобного экспансивного индекса. Единичность, уникальность, отдельность, особость, атомарность, элементарность, стихийность – именно эти качества становятся существенными для индексного статуса данного художественного образа. Здесь универсальная самодостаточность уникальной единичности находит свое наглядное воплощение и оказывается единственно адекватной формой для всего целостного визуального понятия. Художественному образу типа «индексная экспансия» нет никакой необходимости еще в чем-то. Данный уникальный индекс-эгоцентрик в силу своей атомарной элементарности способен развернуть бесконечно разнообразное содержание только из самого себя. Он обладает потенциальным многообразием, но оно свернуто в нем и ни в какой другой форме не нуждается. Границей этого индекса являются не различные формы бытия, а две радикально противоположные формы – бытия и небытия. Индекс-эгоцентрик содержит в себе все инварианты бытия, а его граница выводит его в небытие: изменение-усложнение подобного индекса способно уничтожить его простую всеобщность. Это абсолютный ноль, который воплощает все другие знаки, но внутри которого разделение порождает бесконечную вариативность всего.

Художественный образ, построенный на основе индексной экспансии, способен на осуществление эгоцентрически религиозной связи человека-зрителя с Абсолютом, в роли которого выступает Абсолютное ЭГО, имеющее как минимум две содержательные формы: 1) индивидуальный микрокосм, полностью соответствующий универсальному макрокосму (подобно тому, как в философии Пифагора устанавливает-

ся соответствие между Вселенной как Большим Человеком и человеком как Малой Вселенной); 2) историческая смена поколений людей от Адама и Евы, вечно пребывающая в Абсолютном ЭГО (подобно понятию Мировой Души в античной философии, с помощью которого возможно объяснить тот факт, что люди разных культур способны освоить скрытые от простого наблюдения различные сущностно культурные смыслы).

Абсолютное ЭГО характеризуется крайней простотой, поскольку только то, что принципиально неделимо на части, невозможно разложить на составные элементы и завязать между ними новые связи и отношения, радикально меняющие первичную форму. Абсолютное ЭГО есть самая первая явленность бытия из небытия, первичная отдельность как принцип существования. Это гармония наипростейшей единичности, способной в силу своей наизыэлементарной простоты вместить в себя «все» и эманировать это «все» из себя, обнаруживая иное в себе как собственную простую бескачественную структурированность.

Образцовым творением изобразительного искусства, обладающим художественным образом качества «индексная экспансия», является знаменитая картина **«Черный супрематический квадрат»** (1915) Казимира Малевича.

Художественный образ произведения – это черный квадрат, расположенный в площади белого квадрата (рис. 4).

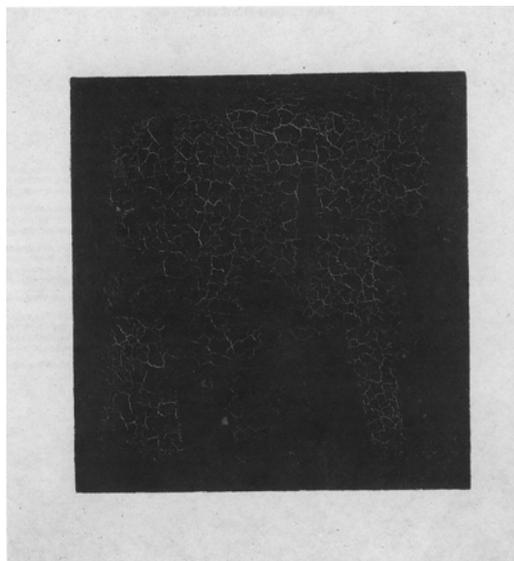


Рис. 4. Казимир Северинович Малевич. «Черный супрематический квадрат». 1915

Черный квадрат явлен здесь как знак-индекс, указующий на единичный предмет действительности, имеющий подобную геометрическую форму. Вместе с тем данный квадрат – это уникальный индекс-эгоцентрик, значение которого обладает даром мгновенного расширения от единичного содержания до такого уровня обобщения, который претендует на качество всеобщности, что с неизбежностью сплавляет значение подобного знака-индекса с символическим содержанием.

Черный квадрат представлен визуальным понятием картины в состоянии эгоистически активного распространения собственного влияния на все иные живописные формы художественного образа. С одной стороны, он проявляет себя захватчиком и уничтожителем тех знаков-индексов, что изображены в пограничных пределах этого четырехугольника. Свидетельством тому сложат многочисленные геометрические формы, воинственно боевое поглощение которых черным покрывалом данного экспансивного и эгоцентричного индекса отмечено множественными ранами-кракелюрами на живописной поверхности квадрата.

С другой стороны, черный квадрат стремится к расширению сферы своего влияния за счет знака-индекса белого поля, составляющего основу художественного образа картины. Черный квадрат расположен в площади белого квадрата так, словно нацелен распространить на нее свои форму и цвет. Тем более что белое поле представлено здесь формой, имеющей те же прямоугольные очертания, что и черный квадрат.

В целом визуальное понятие картины «Черный супрематический квадрат» - это экспансивный индекс высшего порядка, выражающий всеобщее господство значения его знакового эгоцентризма (лат. *supremus* – высший, господствующий). Он есть индекс-символ, репрезентирующий религиозную связь конечного с бесконечным, на роль которого вправе претендовать лишь Абсолютное ЭГО.

2. Художественные образы, получающие окончательную кристаллизацию на уровне суммативно-иконического статуса, устроены их «родителями», т.е. взаимодействующими человеком-зрителем и произведением-вещью, с такой ловкостью, которая позволяет подобным визуальным понятиям дорастать от материального через индексный до иконического статуса, но при этом окончательно оформляться в качестве именно суммы, а не интеграла визуализированных частей, каждая из которых, в свою очередь, представлена в форме опять-таки суммы наглядных элементов.

Суммативно-иконические художественные образы строятся зрителем и произведением-вещью со своим особым «энтузиазмом». С одной стороны, энтузиазм произведения-вещи вызван тем, что каждый

художественный образ есть элемент системы произведений изобразительного искусства. Поэтому для всякого произведения-вещи архиважно не просто определить себя в качестве актуального творения изобразительного искусства, но найти свое место в составе социального организма художественных образов. Сказанное верно и в отношении энтузиазма построения художественного образа человеком-зрителем. С другой стороны, энтузиазм зрителя и произведения-вещи при построении художественного образа суммативно-иконического качества обеспечен тем, что только социальная структура минимум из двоих участников игрового диалога-отношения способна породить визуальное понятие суммативно-иконического статуса в качестве репрезентанта религиозной связи конечного с бесконечным. При этом достигший пика своего виртуального оформления суммативно-иконический художественный образ есть не что иное, как чувственно явленная модель сущности Абсолюта в его социоцентрическом аспекте. Поскольку подобные визуальные понятия совмещают в себе иконические и символические знаковые характеристики, постольку справедливо именовать такие художественные образы **«суммативно-иконико-символическими»**.

Каждый суммативно-иконико-символический художественный образ оказывает обратное социоцентрирующее действие на того зрителя и то произведение-вещь, что выступили его «родителями». Диктатного характера социоцентрирующая энергия такого художественного образа эманурует на обе стороны игрового взаимодействия, отчего члены художественного диалога-отношения раскрывают в себе аспект «суперэго» как социализированно личностные качества зрителя и общественные качества сотворенного в некоем социуме произведения-вещи. При этом эманурующая на человека-зрителя энергия суммативно-иконического визуального понятия ставит перед ним требование вести поиск религиозной связи конечного с бесконечным в направлении идеального отношения его «суперэго» с Абсолютным СУПЕРЭГО посредством репрезентанта художественного образа исключительно суммативно-иконического статуса.

Художественные образы, допускающие итоговое формирование суммативно-иконико-символического вида могут быть дифференцированы на визуальные понятия типа *«иконически суммативная конфедерация»* и *«иконически суммативный доминат»*.

«Иконически суммативная конфедерация» (конфедерация – лат. *confoederatio* – союз, объединение) представляет собой развитый до предела художественный образ как объединение отдельных иконических знаков на основе такого их суммирования друг с другом, при котором каждая иконически социальная знаковая общность гарантиру-

ет сохранение собственной относительной самостоятельности (суверенности) и обладает потенциями лишь на суммативную связь, а не интегральное отношение с другими иконически суммативными знаковыми социальностями.

В ситуации иконически суммативной конфедерации иконические знаки визуального понятия реализуют потенцию объединения в ту или иную целостность, обладающую собственной значимостью и суверенитетом. Здесь Единое предстает одновременно в двух аспектах: 1) как Единое целостной отдельности; 2) как Единое суммы целостных отдельностей.

Для художественных образов типа «иконически суммативная конфедерация» существенно то, что Единое может быть явлено во всей своей полноте только через реализацию многообразия, что значимость Единого заключается в конкретном разнообразии его составляющих частей, для которых Единое выступает суммой. Данный художественный образ реализует понимание, что никакой отдельный человек не может адекватно репрезентировать все человечество в целом, что для подобной репрезентации требуется два, три и более людей, существенно отличающихся друг от друга. Единое выступает как поле, внутри которого разные целостности сосуществуют в отдаленности и непересекаемости друг с другом. В качестве примера можно привести работу симфонического оркестра, где скрипичные или струнные инструменты имеют свои уникальные партии, для которых принципиально их исполнение именно на качественно различных инструментах. При этом существует единая симфоническая музыка, где разные партии разных групп инструментов звучат вместе, составляя суммативную конфедерацию музыкальных знаковых целостностей.

Визуальное понятие, возникающее в ходе формирования иконически суммативной конфедерации знаковых целостностей, характеризуется многоярусностью значений, которые, всячески демонстрируя свое синтетическое качество, остаются самостоятельными и законченными. В этом случае Единое многообразно. Каждая его часть одновременно предстает и отдельной знаково суммативной целостностью, и элементом суммы Единого.

Эталонным произведением живописи, для которого характерно визуальное понятие типа «иконически суммативная конфедерация», является творение Жоржа Сёра «**Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт**» (1884-1886).

Художественный образ картины представляет собой конфедерацию нескольких десятков групп, состоящих из мужских, женских, дет-

ских персонажей, а также фигур домашних животных (рис. 5). При этом герои всех групп изображены так, словно каждый из них находится в некоем незримом, но прочно обособленном от прочих индивидуальном пространстве. Даже если фигуры между собой пересекаются, они образуют социальные микроструктуры на основе всяческого подчеркивания их сугубо персонального существования внутри той или иной общественной группы, т.е. на базе рядоположенности и иконического суммирования изображенных героев, а не их знакового интегрирования друг с другом.

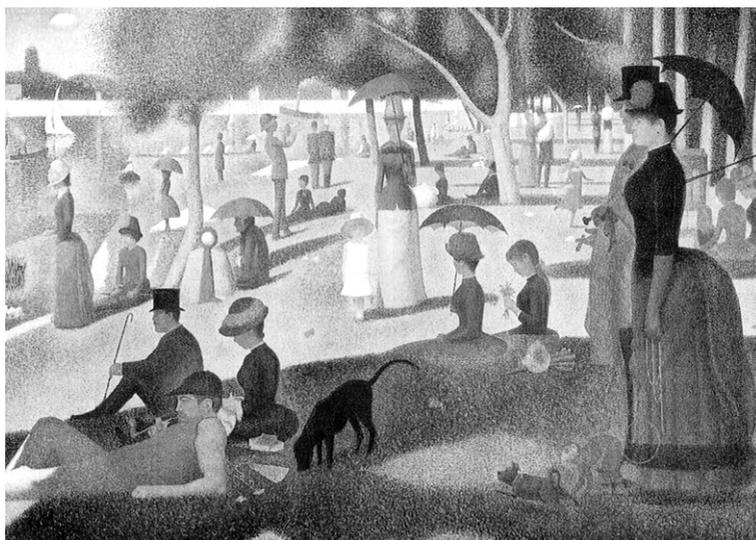


Рис. 5. Жорж Сёра. «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт». 1884-1886

Всех персонажей изображения в единую социальную макроструктуру, претендующую на всеобщность, собрал уютное место на природе у реки в часы отдыха. Однако любой из тех, кто объединился здесь в выходной день с другими, продолжает свое индивидуальное существование и, несмотря на формальную приобщенность к той или иной социальной микроструктуре, не проявляет видимых усилий для интимной интеграции с прочими действующими лицами представления.

Показательна в этом отношении группа персонажей переднего плана картины, составленная из иконически знаковых изображений, во-первых, лежащего бородатого мужчины в майке и пляжной кепке, раскуривающего трубку и поглощенного самосозерцанием; во-вторых, сидящей женщины в темном платье и шляпке, сосредоточенной на выш-

вании; в-третьих, сидящего мужчины в строгом костюме, цилиндре с тростью в руках, всматривающегося в водную даль реки; в-четвертых, большой черной собаки с длинным хвостом, озабоченной поисками пищи; в-пятых, бабочки, вольно порхающей над пляжем. Каждый герой данной иконической общности предъявлен самодостаточным. В единое социально суммативное целое персонажей связывает лишь место в тени дерева на траве да по-соседски случайное соприкосновение контуров их фигур.

Художественный образ картины «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт», построенный на основе иконически суммативной конфедерации, выступает репрезентантом социоцентрически религиозной связи человека-зрителя с Абсолютом, в роли которого выступает Абсолютное СУПЕРЭГО, представленное совокупностью социоцентрированных групп, объединенных по принципу сохранения как суверенности каждой иконически знаковой группы, так и любого отдельно взятого ее члена.

«Иконически-суммативный доминат» (доминат – лат. *dominatus* – господство, единовластие) – это визуальное понятие, построенное на фундаменте всемерного господства над всеми остальными иконическими знаками отдельной иконически суммативной социальной организации знаков. Художественные образы, для которых иконически суммативная доминантность является сущностным свойством, получают возможность стать пространством встречи человека и Абсолюта, исполняющего социоцентрирующую функцию. Именно вокруг избранной иконы объединяются в собственные иконические общности все другие знаки, создавая своеобразную иконическую иерархию. Суммативная икона обладает потенцией всеобщего как своей противоположностью, и обнаружение возможной конкретной формы для воплощения всеобщего посредством суммативной иконы приводит к выстраиванию иконически суммативного домината в сообществе с подчиненными ему сообществами иконических знаков.

В подобных случаях в границах художественного образа наблюдается единовластие избранного социального объединения иконических знаков и безмерный диктат его по отношению ко всем остальным социальным общностям визуального понятия. Избранная социальная общность иконических знаков определяет качественное своеобразие связей между знаками данного художественного образа. Именно внутри нее этот характер связей простроен чрезвычайно выпукло как принцип, создающий все остальные межзнаковые связи в границах подобных визуальных понятий. В итоге возникает знаковая целостность, обладающая значимостью именно как конкретное единство многого. Ка-

чественная конкретность единения иконы-доминанта транслируется и усваивается в других целостностях иконических знаков визуального понятия.

Художественный образ, построенный по типу иконически суммативного доминанта, способен выступить репрезентантом социоцентрически религиозной связи человека-зрителя с Абсолютом, в роли которого выступает Абсолютное СУПЕРЭГО.

Для Абсолютного СУПЕРЭГО важнейшее значение имеет характер построения социальной целостности, качество социальных связей. Это качество может быть различным, однако из множества вариантов социальных связей выбирается один - единственный и признается доминирующе сущностным для социума в целом. Иными словами. Абсолютное СУПЕРЭГО – это такое построение, для которого принципиальное значение имеет *порядок* построения. Именно порядок построения и определяет собой характер Абсолютного СУПЕРЭГО, принцип его управления другими иконическими совокупностями.

Социоцентрически структурированный художественный образ оказывает обратное социоцентрирующее действие на зрителя и произведение-вещь, т.е. на те стороны игрового диалога-отношения, которые выступили его «родителями».

Под действием подобного художественного образа зритель открывает для себя сферу значимых для человеческой жизни социоцентрирующих связей как «бытие-с-другими». Здесь возможны несколько ситуаций: 1) «бытие-с-другими» открывается в своем господстве над индивидуальностью, вплоть до ее полного поглощения и растворения в социуме; 2) «бытие-с-другими» открывается в своей объединяющей деятельности, где подчиненность индивидуума социуму – это путь его заботы, о которой не устает напоминать совесть, где индивидуальное бытие обязательно осуществляется через со-бытие с другими и заботу о них.

Благодаря социоцентрирующему действию художественного образа произведение-вещь подвергается дополнительной сакрализации. Обнаруживается, что без социоцентрирующей энергии творения искусства никакие социальные связи не могут быть осуществлены. Становится ясно, что все социальные связи получают свое наглядное воплощение исключительно с помощью художественно-образного отношения. Лишь в нем они находят своего постоянного «возобновителя» и «воссоединителя». Только посредничество художественного образа способно породить чувственно явленную сущность социоцентрирующего Абсолюта, т.е. ту священную вещь, поклонение которой объединяет разрозненные индивидуальные отдельности в социальное единство.

Творениями искусства, воистину отвечающими качеству художественного образа типа «иконически суммативный доминат», выступают такие внешне весьма далекие друг от друга произведения, как **Деисусный чин** иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, по мнению многих исследователей созданный в 1405 г. личными усилиями великого византийского мастера Феофана Грека, и картина «**Часы**» (1914), написанная Марком Шагалом.

Деисусный чин иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля составлен из девяти относительно самостоятельных икон, чувственно являющих сущность Спасителя, Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла, святителей Иоанна Златоуста и Василия Великого (рис. 6). Вместе с тем восемь иконных изображений, размещенные в иконостасе по сторонам от чинового центра, всемерно зависимы от наглядно представленного Спаса, выступающего композиционным и смысловым узлом Деисуса.

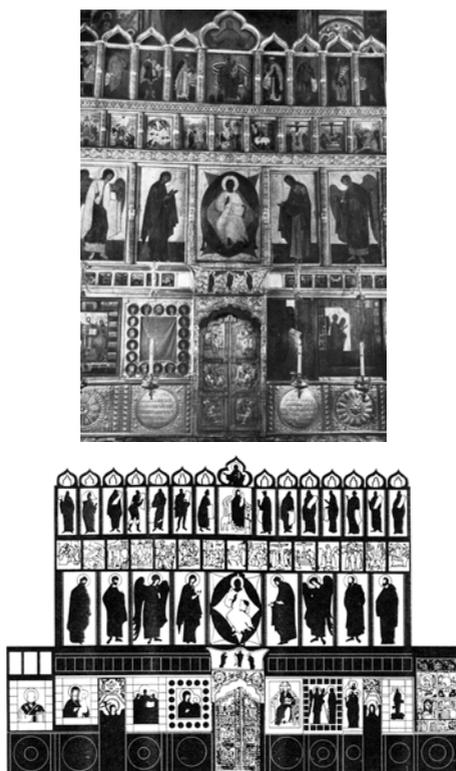


Рис. 6. Фотографическое и графическое изображения иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля

Деисусный чин иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля визуализирует суть поэтапной эманации речения божественного благо-воления из Горнего в Дольний мир. Причем эта художественно реализованная идея тесно связана с основной храмовой идеей Благовещения, являясь ее оригинальной интерпретацией (рис. 7).



Рис. 7. Феофан Грек. Деисусный чин иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1405

Икона «Спас» представляет восседающего на троне Вседержителя, левая рука которого лежит на открытой книге, а правая находится в жесте совершения благословения или «благо-слово-воления». Иначе говоря, изображенный Спаситель – это есть некое волевое изъяснение благого слова Божия, равнозначное иерархически нисходящему освящению Высшим низших (рис. 8). Не случайно части фигуры и одежды представленного Спаса проявляются изнутри вовне, выходя за границы геометрических фигур, окружающих изображение Иисуса Христа.



Рис. 8. Феофан Грек. Икона «Спас». 1405

Икона «**Богоматерь**» представляет Богородицу, с радостным рвением и вместе с тем бережно принимающую благое слово Божие (рис. 9). Именно для приятия божественной вести и развела в стороны свои руки Богоматерь, распахнув при этом покров своей одежды. Под одежды, в душу и сердце выпускает божественное слово Богородица, как бы «овнутривая» пришедшую извне энергетику.

Икона «**Иоанн Предтеча**» представляет Крестителя, в великом смирении воспринимающего благое слово Божие (рис. 10). Об этом свидетельствуют составленные вместе ступни ног Предтечи, опущенная долу его голова и сползшие с плеча одежды. Изображение рождает ощущение, что провисший между руками плащ Иоанна полон до краев незримым божественным благо-слово-волением.



Рис. 9. Феофан Грек. Икона «Богоматерь». 1405



Рис. 10. Феофан Грек. Икона «Иоанн Предтеча». 1405

Иконы «**Архангел Михаил**» и «**Архангел Гавриил**» представляют глав ангельского сообщества в качестве примирителей Горнего и Дольнего миров, небесной и земной сфер Бытия (рис. 11). Архангелы изображены здесь как вестники слова Божия, передатчики его от Спасителя тем, кто способен оформить божественное благо-слово-воление в тексты церковного канона. Представленные архангелы выступают в роли своеобразных указателей направления эманационного движения благо-слово-воления от Единого во многое.



Рис. 11. Феофан Грек. Иконы «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил». 1405

Икона «**Апостол Петр**» представляет ученика Христа, для которого благое слово Спасителя выступает в качестве путеводного посоха, жизненной опоры (рис. 12). Не случайно правая рука изображенного Петра указывает на мощный посох, зажатый в его левой руке и бережно прикрытый складками одежды. Причем апостол изображен так, будто он, приняв благо-слово-воление Спаса, тут же готов действовать. Это раскрывает динамичное расположение ног Петра – ревностного разносчика по странам и народам слова Божия.

Икона «**Апостол Павел**» представляет апостола, видящего свою задачу в безмерном подчинении Иисусу Христу и преобразении слова Божия в слова, доходчивые для людей, бывших язычниками (рис. 13). Как гонитель христиан Савл некогда испытал на себе чудесное преобразование от божественного слова, раздавшегося с небес, так и люди через слова посланий апостола Павла призваны испытать нечто подобное.

Иконы «**Василий Великий**» и «**Иоанн Златоуст**» представляют вселенских отцов и святых учителей православной церкви (рис. 14). Их изображение есть свидетельство того, что благое слово Божие не растворилось во многом, а обрело характер догматов, структурирующих христианский социум. Представленные святители визуализируют идею перевода слова Божия в каноны православного общежития.



*Рис. 12. Феофан Грек. Икона
«Апостол Петр». 1405*



*Рис. 13. Феофан Грек. Икона
«Апостол Павел». 1405*



Рис. 14. Феофан Грек. Иконы «Василий Великий» и «Иоанн Златоуст». 1405

Визуальное понятие Деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля есть социоцентрически религиозный

посредник между конечным человеком и бесконечным Абсолютом, который проявлен здесь как эталонная социальная общность православных людей, построенная на принципах равенства всех перед Богом и между собой по природе. Более того, присутствие на иконах Деисуса изображений Иоанна Златоуста и Василия Великого есть свидетельство того, что энергетически законодательным истоком этой особой социальной общности верующих, включающей в свой состав избранных людей из многих стран, является Византия. Не секрет, что в 397-м г. Иоанн Златоуст был избран архиепископом Константинополя. Главное же значение Иоанна как проповедника слова Божия заключалось в области практической морали и выяснения принципов православного общежития. Его рассуждения об устройстве взаимных отношений людей на христианских началах, о православной семье, о воспитании детей, о молитве домашней и общественной, о значении приходского православного храма, о труде как основе общественного благосостояния, об обязанности заботиться об общем благе, о христианской взаимопомощи и благотворительности – классические страницы в православной литературе: «Мы ведем войну, но наша война не живых делает мертвыми, а мертвых духовно живыми. Не еретика преследую, а ересь, не грешника, а грех. Сколько бы вы меня не бранили, от чистого сердца говорю вам: мир, ибо любовь Отца во мне. Тем более буду любить вас, чем менее любим буду вами»¹.

Творение изобразительного искусства «**Часы**» Марка Захаровича Шагала является еще одним образцовым визуальным понятием типа «иконически суммативный доминат».

Художественный образ произведения представляет несколько иконически социальных суммативно организованных общностей (*рис. 15*). Во-первых, это изображение комнаты, суммированное из окна и безмерно высокой стены, не ограниченной ни полом, ни потолком. Во-вторых, это изображение группы, составленной из человеческой фигуры и стула. Сидящий на стуле персонаж представлен задумчиво глядящим сквозь окно в пространство густо синей дали. В-третьих, это изображение огромнейших настенных часов с золотым маятником в деревянном резном футляре. Надпись на циферблате дает возможность понять, что часы французские, изготовленные в Париже.

¹ Цит. по: Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т. – М., 1993. – Т. 1. - С. 627.

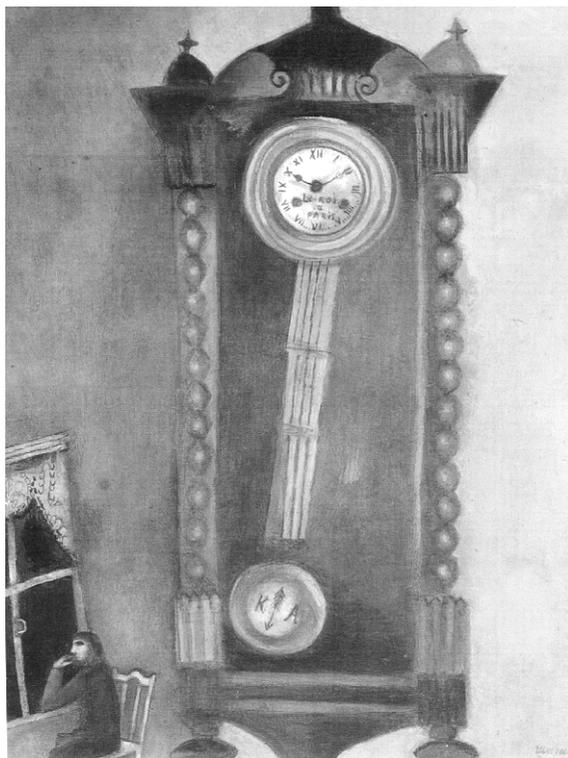


Рис. 15. Марк Захарович Шагал. «Часы». 1914

В художественном пространстве визуального понятия картины среди иконически социальных общностей явно доминируют часы, чувственно являя идею о том, что всем, включая человеческое существование, неумолимо правит время.

Вместе с тем, представленные часы демонстрируют, что над помыслами и поступками людей главенствует не время вообще, а время, обладающее социальным качеством. Именно подобное время репрезентируют гигантские часы, произведенные в Париже – на протяжении ряда веков центре социальной общности художников всего мира.

Качающийся маятник часов и приближающиеся к рубежной отметке двенадцать стрелки оставляют человеку у окна мало времени для выбора судьбоносного решения – либо остаться в пределах пространства помещения, ограниченного «забором» высоченных стен, являющихся знаковым выражением домашнего социума, либо поддаться искушению, побуждаемому часами, и без остатка отдаться элитному социуму, манящему в свои пределы всех творцов изобразительного искусства.

Известно, что в начале XX в., т.е. в пору написания данной картины, Париж, будто магнит, притягивал к себе талантливых художников со всех концов света. Не даром оконная рама, имеющая форму креста, снабжена тщательно выписанной ручкой, к которой уже готова потянуться рука сидящего у окна человека. Кстати, изображение этого персонажа является автопортретом Марка Шагала, который, стремительно развиваясь как живописец и испытывая недостаточность российской творческой среды в качестве средства обогащения своего профессионального мастерства, именно в те годы всячески стремился приобщиться к художественной богеме Парижа.

Визуальное понятие картины «Часы» типа «иконически суммативный доминат» выступает в качестве социоцентрически религиозного репрезентанта, объединяющего конечного человека с бесконечным Абсолютом, в роли которого здесь проявлена эталонная социальная структура – СУПЕРЭГО в форме свободного объединения художников всех стран и народов мира.

3. Художественные образы, получающие окончательную кристаллизацию на уровне интегрально-иконического статуса, организованы операционными действиями человека-зрителя и произведения вещи суперискусно. Такие визуальные понятия имеют очень сложную структуру, в какой-то мере выступая противоположностями индексно-символических художественных образов. Если для индексно-символических структур характерна предельная простота знаковых форм, то интегрально-иконико-символической кристаллизации свойственна предельная знаковая сложность. Во-первых, это сложность многоаспектности единого целого. Во-вторых, это сложность различного, которое объединяется лишь единым континуумом пространства-времени. В-третьих, это сложность иерархичности и многоуровневости поступательного разворачивания сущности.

Две основные формы сложной кристаллизации интегрально-иконических художественных образов позволительно обозначить «*Одиссея*» и «*Голгофа*».

Форма «*Одиссея*» означает, что интегральность визуального понятия совершает своеобразную петлю-возвращение к целостности, которая присутствует в художественном образе изначально как осуществившийся и на время утерянный идеал. Этот идеал пред-известен, предъявлен в визуальной форме, но исчезает и выстраивается заново в процессе формирования интегрально-иконического художественного образа. Собственно говоря, ради его воскрешения и продлевается интегративная кристаллизация подобного визуального понятия.

Форма «Голгофа» означает, что интегральность художественного образа совершается в условиях неизвестности той конкретной целостности, к которой приведет процесс становления визуального понятия. Здесь кристаллизация осуществляется ради достижения совершенно новой космически идеальной целостности, воплощенной в художественном образе.

Интегральная икона, имеющая максимально сложную структуру, претендует на воплощение предельной космической целостности. Именно поэтому она приобретает качество быть формой единства иконолических знаков и знаков-символов, заявляя о себе как «**интегрально-иконико-символическом**» художественном образе.

Визуальные понятия, заканчивающие собственное формирование в пределах интегрально-иконического статуса есть такое феноменально-образцовое особенное, которое наглядно предстает как нечто конкретно-всеобщее.

В формировании феноменально-образцовых визуальных понятий участвует способность зрителя и произведения-вещи синтезировать трансцендентальные идеи «Бог» и «Мир». Однако при этом правомерен вопрос, почему интегральная икона завершает свое развитие на этапе интегрально-иконико-символическом, а не на уровне символического статуса в его чистоте? Ответ, вероятно, заключается в указании на неспособность конечного человеческого разума вместить в себя реальность бесконечного. Разум не может привести трансцендентальные идеи «Бог» и «Мир», замкнутые в субъективном мышлении, к реальности, поскольку их содержание принципиально бесконечно. Идеи «Мир» и «Бог», будучи заключены в ту или иную совокупность знаков, не в состоянии реализоваться полностью в художественных образах интегрально-иконико-символического типа. Это связано с тем, что интегральная икона не обладает сущностной возможностью сделать реальным трансцендентальное, поскольку обе стороны отношения – зритель и произведение-вещь – налично есть конечные феномены. Интегральная икона не способна произвести «простого» единства многообразия, где Единое и многое слитно и все же различно сопредусловляли бы друг в друге.

Так, содержание идеи «Мир» может быть представлено следующим образом: 1) Универсум как совокупность всего сущего; 2) бытие этого Универсума; 3) форма присутствия человека (ближайший свой-мир и публичный мы-мир); 4) мировость как основа понимания различных возможных «миров».

Визуальное понятие интегрально-иконико-символического типа позволяет постичь содержание идеи «Мир» в первом и втором значе-

нии, тогда как художественный образ символического статуса, очевидно, приводит к освоению третьего и четвертого значений, которые улавливаются с большим трудом и для проявления которых требуется метаискусность зрителя и произведения-вещи, реализующая целостность Единого и многого «простым» и «экономным» способом.

Художественные образы, допускающие итоговое оформление интегрально-иконического характера, – это визуальные понятия типа «**иконически интегральный коммунизм**» (коммунизм – лат. *communis* – общинный, общий). Структура подобных художественных образов построена на фундаменте всеобъемлющей интеграции, т.е. тотального совокупляющего отношения всех элементов изображения друг с другом. Каждый отдельный знаковый компонент представления растворяется в общем коммунистического типа визуальном понятии, претендующем в своем новом качестве на космический масштаб слияния всего со всем.

Своеобразный синтез знаковых образований, которые раскрывают содержание идей «Мир» и «Бог», порождает визуальное понятие качества «Космос».

Сущность слова «космос» проявляется в словах, представляющих буквальный перевод этого термина с древнегреческого на русский язык: 1) украшение, наряд (переносное значение – краса, честь, слава: служить к чести кого-либо, приличествовать кому); 2) а) порядок (как следует, порядочно, благопристойно); б) порядок государственный, государственное устройство; в) устройство, строение; 3) мир, вселенная (небо). Интегрально-иконический художественный образ, демонстрирующий космический масштаб своего содержания, раскрывает практически все значения слова «космос»: сложную красоту Универсума, его предельную упорядоченность, идеальное государственное устройство, где «свобода каждого является условием свободы всех», устройство Вселенной, строение мира как Универсума.

Качество визуального понятия типа «иконически интегральный коммунизм» проявляет себя тройко.

1. «Иконичность» здесь конкретизирует понятие «Абсолют», хотя и максимально (суперискусно) полно. «Иконичность» придает визуальному образу «чувственно-рациональный» характер и тем самым с неизбежностью ограничивает безграничность Абсолютного. В свою очередь интегральная икона заставляет выходить из берегов конечности принципиально конечного человека, который под действием визуального понятия типа «иконически интегральный коммунизм» навсегда получает «прививку» абсолютности, вписывается в круг жизни

целостной Вселенной, становится носителем замысла Абсолюта (Бога) о себе, узнает себя как неразрывно связанного с Ним.

2. Аспект «интегральность» в составе художественного образа типа «иконически интегральный коммунизм» свидетельствует о чрезвычайной сложности (даже предельно возможной сложности) данного визуального понятия. В то же время сложность Бога предполагает освоение принципов объединения разрозненных частей в сложнейшую целостность. «Интегральность» позволяет реализовать качество сложности средствами, доступными художественному образу данного типа. Как правило, интегральная икона раскрывает множество вариантов демонстрации сложности собственной структуры.
3. «Коммунистичность» визуального понятия «иконически интегральный коммунизм» означает, что все знаковые компоненты в равной степени участвуют в формировании подобного художественного образа, занимают в нем свое особое место и обладают правом быть элементами этой визуализированной целостности. С другой стороны, «коммунистичность» означает, что все составляющие подобного художественного образа принимают участие в «общем деле» наглядной репрезентации космического Универсума, знаково раскрывают порядок и законность данного космического устройства, тем самым приводя к порядку и узаконивая все, что входит в этот Космос и живет по его принципам.

Абсолют внутри данного визуального понятия принимает несколько конкретных форм. Во-первых, это форма субъекта творения Космоса-Универсума, трансцендентная самому Космосу, который в этом случае есть «Книга Природы», повествующая о своем Творце (теистический космоцентрический Абсолют). Во-вторых, это форма самого Космоса, который является «телом» Абсолюта, его полным воплощением (пантеистический космоцентрический Абсолют). В-третьих, это форма двойственная, одновременно соединяющая в себе и Космос как тело Бога, и Бога, трансцендентного Космосу, никогда в нем полностью «не уместяющегося», но пребывающего в любой его точке (панэтеистический космоцентрический Абсолют). Выходит, что визуальные понятия типа «иконически интегральный коммунизм», складывающиеся на основе энтузиазного стремления друг к другу человека-зрителя и произведения-вещи, способны выступить репрезентантом космоцентрически религиозной связи между конечным зрителем и бесконечным Абсолютом, в роли которого проявляет себя как

конфессиональное божество теизма, так и пантеистически либо панэнтеистически представленный Бог.

Итак, космоцентрически религиозная связь, репрезентируемая художественными образами типа «иконически интегральный коммунизм», выступает в форме либо теизма, либо пантеизма, либо панэнтеизма. Однако при этом возникает парадокс конкретизации космоцентрически религиозной связи. С одной стороны, теизм, пантеизм или панэнтеизм, взятые по отдельности, каждый сам по себе претендует на выражение истинного Абсолюта. В этом случае религиозные объемы теизма, пантеизма и панэнтеизма ни в коей мере не сливаются друг с другом. Например, теизм ортодоксального христианства, ислама либо иудаизма резко противопоставляет себя панэнтеизму индуизма, даосизма, синтоизма или, допустим, философскому пантеизму учений Б. Спинозы и Г.В.Ф. Гегеля. С другой стороны, самой противопоставленностью религиозных объемов теизма, пантеизма и панэнтеизма Абсолют с неизбежностью органичивается, ограничивается, оконечивается. Оказывается, что его предельные формы также многообразны, как многообразны единичные вещи реальности, которые отнюдь не претендуют на выражение истинной абсолютности. Наличная множественность чувственно-рациональных художественных образов Бога, данных в религиозном искусстве многочисленных конфессий, сама множественность существующих религий и философских концепций, где так или иначе реконструируется содержание понятия «Абсолют», вызывает сомнение в том, что истинная абсолютность может вообще иметь какое-либо выражение.

В то же время внутри конкретной теистической космоцентрически религиозной связи (так же как внутри пантеистической и панэнтеистической), имеющей конфессиональный характер, данное сомнение совершенно отсутствует. Более того, в рамках теизма, пантеизма или панэнтеизма складывается свой канон художественного образа конфессионального Бога (абсолютно истинные правила и нормативы визуализации божества). Представляется, что заявляемая той или иной конфессией абсолютность норм изображения своего претендующего на всеобщность Бога выступает противовесом скептицизма по поводу какой бы то ни было возможности выражения Абсолюта. Канон предписывает непреложные правила изображения, значимость которых «подтверждается» Откровением Бога о Самом Себе. В этом случае Священное Писание (или Священное Предание) конфессиональной космоцентрической религии обязательно содержит указание на недопустимость или, напротив, допустимость того либо иного изображения Бога (богов и пр.). Споры и дискуссии внутри конкретной религиозной системы по

поводу возможного представления Бога всегда имели фундаментальное значение и зачастую способствовали порождению новой религиозной конфессии, отпочковавшейся от «материнской». Таково, например, происхождение целого ряда протестантских церквей, негативно трактующих возможность воплощения Бога посредством икон.

Космоцентрически структурированный художественный образ оказывает обратное религиозно космоцентрирующее и диктатное по своему характеру действие на зрителя и произведение-вещь, т.е. на те стороны игрового диалога-отношения, которые выступили его «родителями».

Диктатность – одна из сущностных черт подобных визуальных понятий. Представляется, что можно выделить конфессиональную и внеконфессиональную разновидности диктатности космоцентрически структурированных художественных образов. Так, ортодоксальная христианская церковь отвергает огромное количество произведений-вещей, великолепно помогающих зрителям вступить в космоцентрически религиозную связь с Богом, но созданных «светскими» художниками, не принадлежащими церковному собору. Объективный анализ показывает, что христианская дидактичность мощно присутствует во многих произведениях изобразительного искусства, которым официальная церковь отказала в каноничности, и наоборот, нередко напрочь отсутствует в тех изобразительных творениях, которые были церковью благосклонно приняты и щедро оценены.

Понятие «дидактичность» в данном случае означает, что в космоцентрически структурированных художественных образах проявлена сущность сложно упорядоченного единства – Космоса, Универсума, Мира, Вселенной, где каждый структурный элемент уже имеет свое пред-заданное (пред-назначенное) место и узаконен в своем существовании постольку, поскольку это место занимает. Законность же и порядок Космоса в целом «гарантируются» его божественным происхождением (в канонах теизма, пантеизма или панэнтеизма).

В свою очередь, конкретность той или иной космоцентрически религиозной системы, внутри которой данный художественный образ проявляет сущность Абсолюта-Бога, позволяет диктовать для зрителей и произведений-вещей абсолютную законность только данной конкретной религиозной организации и отвергать в качестве неистинных другие способы изображения Бога, канонизированные в других религиозных или религиозно-философских учениях.

Эталонными произведениями, которым в равной степени присущ художественный образ типа «иконически интегральный коммунизм», являются такие сюжетно далекие друг от друга творения живописи, как

«Красные крыши» (1877) Камиля Писсарро и «Коронавание терновым венцом» (1570) Тициана.

Художественный образ картины «Красные крыши» представляет деревенский уголок с выстроившимися в ряд белыми домиками, крытыми красными черепичными крышами, проглядывающими зимним полднем сквозь причудливые узоры плетения ветвей обнаженных деревьев (рис. 16).



Рис. 16. Камиль Писсарро. «Красные крыши». 1877

В атмосфере всепоглощающего и всеобогачающего света растворяются и переливаются множеством цветовых оттенков представленные деревья, дома, трава, небо. В результате все элементы изображения дробятся на бесчисленное количество красочных осколков, каждый из которых выступает неким миссионером пантеизма, доказывая своим существованием, что Бог вечно пребывает везде, в каждой частице сотворенного божественной волей мира (пантеизм – от гр. pan – все и Theos – Бог; Бог во всем).

С другой стороны, изображаемое картиной событие заставляет распавшиеся на осколки части проникать друг в друга и интегрироваться между собой в некую новую общность. Их цвет, форма, окружаю-

щая предметы атмосфера – все сливается в единое и неделимое панэнтеистическое по своему характеру целое (панэнтеизм – от гр. *pan en Theos* – все в Боге). В этом случае уже весь художественный образ картины предстает в качестве некой единицы, всецело принадлежащей Богу и возникшей в результате божественного волеизъявления.

Поскольку визуальному понятию картины «Красные крыши» присущ «иконически интегральный коммунизм», постольку камерное по своему сюжету живописное произведение способно на обретение свойства космически масштабной визуализации сложной диалектики пантеизма и панэнтеизма, качества чувственного явления идеи о том, что одновременно Бог во всем и все в Боге.

Художественный образ картины «Красные крыши» выступает космоцентрически религиозным репрезентантом, объединяющим конечного человека с бесконечным Абсолютом, роль которого исполняет Мироздание, ронящее в себе пантеизм с панэнтеизмом.

Визуальное понятие картины Тициана **«Коронавание терновым венцом»** типа «иконически интегральный коммунизм» являет группу палачей, на ступенях древнеримского здания издевающихся над Иисусом Христом (*рис. 17*). Изображен тугой сгусток тел, слившийся воедино облака и дым светильников, спаявший вместе человеческие ноги, руки, головы с архитектурными формами, а также палками, мечами, крючьями и ножами.

Картина визуализирует идею кристаллизации новой христианской религии в недрах язычества. Причем чувственно явлено становление не христианства вообще, а нарождение в утробе античной религии Рима католической веры в Спасителя.

В пространстве римской триумфальной арки испытание на прочность проходит триумф славы Сына Божия. Среди языческого мрака и чадающего огня разгорается ярким светом новая религия, новая вера. Вместо ответа ударом на удар, злом на зло Иисус Христос, не выказывая никакого превосходства над соперниками, безропотно подставляет своим мучителям щеку. Его плоть, отлитая в сталь мышц и могущая в каждое мгновение дать достойный отпор злобе любой силы, с мужеством проходя через искушение, не сопротивляется, демонстрируя тем самым главный принцип христианства – непротивление злу насилием.

Чем неистовее мучители, тем более по их телам разливается свет любви Бога к ним. Сострадание к падшим, сочувствие к заблудшим, милосердие к тем, кто не ведает, что творит – вот остов христианской религии. Люди, окружившие на картине Христа, направляют на Него

злобную энергию своей нечистой совести, в ответ получая от Него лишь кристально светлое благо божественной любви.



Рис. 17. Тициан. «Коронавание терновым венцом». 1570

Палачи размахивают палками, но их страстные действия не причиняют Спасителю никакого вреда. Как не стараются обидчики, их орудия пыток лишь месят воздух вокруг защищенной святостью головы Мессии.

Художественный образ картины «Коронавание терновым венцом» выступает космоцентрически религиозным репрезентантом, объединяющим конечного человека с бесконечным Абсолютом, в роли ко-

того проявляет себя католический теистически конфессиональный Бог.

4. Следует сказать, что ни «индексно-символические» или «суммативно-иконико-символические», ни даже «интегрально-иконико-символические» художественные образы, при всей их претенциозности, не в состоянии обеспечить истинно религиозную связь конечного с бесконечным.

Конечное и бесконечное есть две противоположные категории, которые фиксируют исчерпаемость или неисчерпаемость сущностных проявлений того, к определению чего данные категории прилагаются. Более того, содержание категорий «конечное» и «бесконечное» предполагает их взаимоисключительность и взаимоотрицание. Однако только в сопряженности друг с другом конечное и бесконечное взаимопроявляются и обретают свою специфику, обнаруживая себя посредством отрицания иного.

В определенном контексте категория «конечное» отождествляется с понятием «человек», а категория «бесконечное» - с понятием «Абсолют». Только в лоне Абсолюта человек черпает единство и целостность наличного множества своих пространственно-временных состояний, только в актах человеческого познания абсолютное обнаруживает себя и фиксирует свою явленность. Связь конечного и бесконечного необходима обоим противоположностям, однако взаимоотрицательность делает их непосредственную связь невозможной и взаиморазрушающей, нивелирующей обе противоположности.

Максимум движения конечного и бесконечного навстречу друг другу реализуется в религии. К сущности собственно религии принадлежат все безумно смелые и отчаянные попытки эту связь установить и удержать хоть какое-то время. Религия как связывание конечного и бесконечного осуществляет данный процесс через посредничество художественных образов. В свою очередь предназначение каждого художественного образа – способствовать религиозному связыванию конечного и бесконечного, человека и Абсолюта. Однако реальность художественного образа – это огромное пространство всевозможных визуальных понятий, которые различными способами исполняют свое предназначение. Причем те или иные художественные образы в разной мере способствуют осуществлению религиозного связывания конечного и бесконечного. Зачастую эта мера не приводит к осуществлению непосредственной религиозной связи человека и Абсолюта. В немалой степени это вызвано тем, что даже космоцентрического характера диктатные предписания, исходящие от художественных образов типа «иконически интегральный коммунизм», не говоря уже о диктатных

предписаниях эгоцентрирующе и социоцентрирующе структурированных визуальных понятиях, ограничены пределами подобных художественных образов, из-за своей излишней кристаллизации лишенных возможности вывода конечного человека в бесконечность Абсолюта.

Художественный образ – это порождение двоих «родителей»: произведения-вещи и зрителя. Однако и произведение-вещь, и зритель реально конечны. Точно также реально конечно и их отношение друг с другом, которое, как правило, длится не очень продолжительное время. Несмотря на то, что в игровом диалоге-отношении конечное и бесконечное потенциально могут полностью проявить друг друга, бремя личной конечности предписывает игре свои правила, также кристаллизующиеся в лоне конечности. Процесс становления художественного образа есть его атрибутивное свойство, позволяющее зафиксировать данное визуальное понятие как конкретный и уникальный феномен. Но кристаллизация – это одновременно и ограничение, а значит – дорога к безграничному прерывается границей процесса становления статусов художественного образа.

Эгоцентрический, социоцентрический и космоцентрический диктаты кристаллизующегося художественного образа, с одной стороны, раскрывают предназначение того или иного уникального визуального понятия, но с другой стороны – безграничное умалается в них до типичного и конечного, лишается возможности *быть всем одновременно* или даже возможности *присутствовать через отсутствие*, т.е. принимать форму небытия.

Если в определенности бытийствования эгоцентрирующие, социоцентрирующие и космоцентрирующие художественные образы могут чрезвычайно близко и точно указывать через себя на бесконечное (на качественную и количественную бесконечность единичности, на сверхсложнейшую и неизбежную инвариантность множественности), то в небытии абсолютное не имеет указателей, и нет никакой адекватной формы, способной выразить суть абсолютного отсутствия. К тому же «индексно-символические», «суммативно-иконико-символические» и «интегрально-иконико-символические» художественные образы есть не что иное, как модели Абсолюта, которые с неизбежностью ущербны по сравнению со своим архетипом.

Проблема возможности адекватного моделирования Абсолюта имеет два решения:

- 1) адекватное моделирование Абсолюта возможно в экстатическом сверх-познании или сверх-чувствовании (на что способны немногие избранные люди), где в реальное тождество сливаются субъективное и объективное;

- 2) адекватное моделирование Абсолюта возможно в процессе поступательного диалектического познания, в ходе разрешения системы противоречий между субъективным и объективным, где реальное тождество субъективного и объективного есть постоянное процессуальное обнаружение объективного в субъективном и субъективного в объективном.

В том и другом случае абсолютное не имеет (и не может иметь) наличной реальности, поскольку (будучи Полнотой) в каждой своей позитивной точке несет и свое отрицание – наличность и отсутствие, реальность и пустота одинаково свойственны Абсолюту, тогда как самая точная его модель с необходимостью содержит примесь конечного, хотя бы как отсутствие небытия.

Однако важнее всего то, что и Абсолютное ЭГО, и Абсолютное СУПЕРЭГО, и Абсолютный БОГ – это уже продукты взаимодействия конечного с бесконечным, а следовательно, нечто вторичное по отношению к истинному Абсолюту. Будучи формой *всех* форм, Абсолют не имеет никакой собственной формы. Он обретает ее в отношении с конечным, и данное обретение есть то, ради чего Абсолют и нуждается в конечном. Но, давая возможность абсолютному принять форму, конечное входит в него через эту форму, которая всегда есть результат пересечения *бесконечности* и *оконечности*. Разумеется, форма, которую Абсолют обретает в отношении с конечным, предельно близка ему. ЭГО, СУПЕРЭГО и БОГ – каждая данная форма имеет трансцендентальный, качественно бесконечный горизонт значений и смыслов. Но при этом, во-первых, они, отдавая качество абсолютности лишь себе, с неизбежностью взаимоотрицают друг друга и тем самым лишают подлинности абсолютное другого. Во-вторых, Абсолют, будучи «матерью десяти тысяч вещей», не является их простой суммой. Более того, по отношению к ним Абсолют оборачивается пустотой Ничто.

Следовательно, в подлинном смысле религиозная связь может быть осуществлена лишь в пространстве художественного образа, имеющего абсолютоцентрический характер. Эгоцентрирующие, социоцентрирующие и космоцентрирующие художественные образы обладают лишь определенной мерой возможности и невозможности проявить как сущность самого Абсолюта, так и сущность религиозного отношения конечного и бесконечного.

Выходит, что художественные образы, получающие виртуальное структурирование в пространстве игрового диалога-отношения зрителя с произведением-вещью, оказываются способны на выполнение миссии посредников религиозной связи конечного с бесконечным в его эго-, социо-, космо- и собственно абсолютоцентрическом аспектах. При этом

лишь художественные образы символического статуса, свободные от каких бы то ни было индексных и иконических «примесей», гораздо на такого качества религиозную связь конечного и бесконечного, которую с полным основанием можно назвать **«абсолютцентрической»**. Посредством символического визуального понятия в наглядном виде композиционных формул художественный образ имеет возможность выступить репрезентантом абсолютцентрической религиозной связи между конечным зрителем и бесконечным, роль которого выполняет не Абсолютное ЭГО, Абсолютное СУПЕРЭГО либо Абсолют в качестве Бога, а Абсолют в его истинности.

Художественный образ символического статуса способен решить неразрешимую задачу: выразить бесконечное в конечной форме, представить всеобщее через особенное. Абсолют здесь предьявлен так, что всеобщее и особенное полностью неразличимы и неразделимы: всеобщее в этом случае всецело выступает особенным, а особенное, в свою очередь, всецело является всеобщим, а не только обозначает его. Значение составляет единство с самим бытием; реальное полностью совпадает с идеальным, а явленное с существенным. Абсолют в художественном образе символического статуса выступает конкретной знаковой совокупностью, он подобен себе именно как художественный образ и одновременно обобщен и осмыслен в качестве визуального понятия. В связи с этим любопытно, что среди множества значений слова «символ» встречается такое, как «осмысленный образ» (букв. перевод с немецкого языка).

Обнаружение (самообнаружение) Абсолюта в художественном образе символического статуса возможно тогда, когда значения знаковых совокупностей предельно полно приобретают характер личностных смыслов, т.е. когда жизненно важный личный смысл события, явления, процесса для обеих сторон, формирующих художественный образ, – для зрителя и произведения-вещи – имеет одну-единственную форму выражения – данное уникальное визуальное понятие символического статуса. В этом случае объективное и субъективное тождественны друг другу: художественный образ символического статуса существует постольку, поскольку личная жизненно важная проблема (зрителя и произведения-вещи) нашла в нем единственное абсолютно-истинное воплощение и разрешение. Вопросы и ответы здесь исчезают из-за абсолютной ясности и проявленности абсолютной формы данного фрагмента человеческого бытия (внутри которого возникла жизненно важная проблема, требующая создания и укрепления религиозной связи, и, прежде всего, личностной конкретности этой связи без потери абсолютного качества того, с кем в эту связь вступают).

С одной стороны, художественный образ символического статуса только *указывает* на Абсолют, но, с другой стороны, *предоставляет* для Абсолюта единственно возможную форму воплощения, т.е. сам выступает в качестве Абсолюта, держит Абсолют в себе и через себя протраивает более или менее устойчивое отношение с ним.

Абсолютотцентрически структурированное визуальное понятие оказывает «диктатное» абсолютцентрирующее действие на зрителя и произведение-вещь, т.е. на те стороны игрового диалога-отношения, что проявили себя его со-творцами. Однако «диктатность» абсолютотцентрически структурированного визуального понятия носит весьма специфический характер, отчего и нуждается в кавычках. «Диктат» здесь проявляется в качестве свободного, спонтанного и спокойного принятия того, что ЕСТЬ, того, что дает форму и содержание бытию как таковому.

Произведение-вещь получает «диктатное» право быть такой знаковой совокупностью, которая является «телом Абсолюта», где Абсолют обретает свою подлинную форму.

Зритель получает «диктатные» указания, что именно в отношении с данным произведением-вещью он «гарантированно» разрешит все свои жизненноважные проблемы, обретет жизненно важные смыслы, найдет ясную гармонию с самим собой, познает простоту бытия, сможет принять его таким, каково он есть «на самом деле». Спокойное состояние духа, принимающего все происходящее таким, каким оно и является, - желанная цель любого человека, «отравленного» знанием о своей непрременной и неизбежной конечности. Оно достигается обнаружением подлинной формы такого абсолютного принятия, нахождением «тела Абсолюта», созданием художественного образа символического статуса. Это ориентирует человека-зрителя на поиск религиозной связи себя как конечного существа с бесконечным Абсолютом в его первозданности.

Если полнота Абсолюта есть тождество бытия и небытия, то именно художественный образ символического статуса, который держит в себе единство всеобщего и особенного, дает всеобщему собственную форму для проявления. Поскольку символический статус всегда предполагает преобразование знаковых значений в личностные смыслы, то его бытие есть нечто чрезвычайно эфемерное: ничто не может насильственно заставить «родителей» художественного образа символического статуса превратить значения знаков в смыслы. Такое превращение-преобразование или совершается спонтанно и свободно, или не совершается вовсе. Либо стороны, порождающие художественный образ символического статуса, действительно самообнаруживают

Абсолют в себе, т.е. узнают себя как подлинную (без притворства) форму Абсолюта, причем узнают свободно и спонтанно, либо этого не происходит, хотя произведение-вещь в отношении с данным зрителем такую возможность всячески предоставляло, да и зритель, казалось, был расположен к раскрытию абсолютной истины посредством отношения с данным произведением-вещью.

Собственно говоря, художественный образ символического статуса в полном смысле слова художественным образом назвать нельзя, так как он постоянно находится на грани саморазрушения, располагаясь на острие бытия и небытия, предоставляя возможность не репрезентативному, но непосредственному отношению конечного с бесконечным. Никакой другой художественный образ на такой подвиг самоликвидации ради религии в ее истине не способен.

В тождестве художественного образа и Абсолюта исчезает художественный образ и плавится само отношение двух сторон как различных. Абсолют узнает себя в этой форме и оправдывает ее существование своим абсолютным характером (так, Аврелий Августин утверждал, что если бы зло было вечным, то оно было бы благом).

Художественный образ, обретя символический статус, исчезает постольку, поскольку обе его стороны становятся как бы двумя зеркалами, стоящими одно напротив другого. Внутри взаимоотражения подобных зеркал – полнота Всего и Ничего.

5. В процессе построения какого бы то ни было художественного образа сакрализации подвергается весь процесс взаимодействия художника и художественного материала, зрителя и произведения-вещи. В этой связи «индексно-символические», «суммативно-иконико-символические» и «интегрально-иконико-символические» художественные образы – это безусловно сакральные визуальные понятия, святость которых обусловлена тем, что все они выступают посредниками религиозной связи человека и Абсолюта, пусть даже не в его бесконечной истине, а в эго-, социо- или космоцентрическом качестве.

Сакральность свою эти художественные образы приобретают уже в процессе про-изведения из небытия в бытие, ибо изначально выказывают стремление к религиозной связи конечного с бесконечным, которое им имманентно присуще. Другое дело, что Абсолют, с которым подобные визуальные понятия имеют потенцию религиозно соединить человека, есть не что иное, как его конкретные аспекты, проявляющие Абсолют в более или менее индивидуализированном облики всеобъемлющего ЭГО, эталонного СОЦИУМА или конфессионального БОГА.

Например, выступая в качестве священного, индексно-символический художественный образ получает право замещать собой Абсолютное ЭГО и тем самым приобретает возможность делать сакральным само отношение «особого» зрителя с «особым» произведением-вещью, где лишь и способно появиться такое «особое» визуальное понятие. В пространстве «внешней» художественной сакрализации складываются предпосылки для приобретения зрителем и произведением-вещью «особых» сакральных качеств. В пространстве «внутренней» художественной сакрализации произведение-вещь и зритель порождают из знаков-индексов и знаков-символов интегральное визуальное понятие и тем самым становятся участниками священного художественного ритуала: с одной стороны, зритель – это тот, кто способен на данное «особое» отношение с произведением-вещью; с другой стороны, произведение – это «особого» рода вещь, обладающая не утилитарной полезностью, а способностью инициировать сакральное отношение конечного и бесконечного.

В случае «индексно-символических», «суммативно-иконико-символических» и «интегрально-иконико-символических» художественных образов «внешняя» и «внутренняя» художественная сакрализация, как правило, существенно воздействуют друг на друга.

Если «индексно-символические», «суммативно-иконико-символические» и «интегрально-иконико-символические» художественные образы – это сакральные визуальные понятия, то художественные образы подлинно символического статуса есть воистину **священные** визуальные понятия, поскольку способны проявить себя в качестве пространства религиозной связи конечного с бесконечным, человека с Абсолютом в его истине.

2.6. РЕЛИГИОЗНАЯ МИССИЯ СИСТЕМЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В каждый момент своего бытия когда-либо созданное произведение искусства раздваивается. С одной стороны, оно есть вещь конечная и существующая в мире конечных вещей. История же подлинно конечных вещей – это история прекращения их существования, хроника постепенного исчезновения из наличного бытия. С другой стороны, поскольку истинная жизнь произведений искусства – это их пребывание в качестве художественного образа, постольку продолжительность существования произведения искусства – это длительность кристаллизации визуального понятия. Всю остальную историю наличного бытия произведение искусства лишь ожидает мгновения своей истинной жизни. Например, если зритель, строя художественный образ, вступает в от-

ношение с произведением-вещью античной эпохи или двадцать первого века, то нет принципиального различия между историческим временем существования этих произведений: откуда кристаллизуется визуальное понятие – произведение изобразительного искусства в качестве художественного образа живет. Главное не в том, когда и кем было создано произведение искусства, и не в том, принадлежит ли оно архитектуре, скульптуре или живописи, а в том, насколько хорошо та или иная художественная иллюзорно-конечная вещь здесь и сейчас выполняет свою основную функцию - помогает конечному человеку вступить в религиозную связь с бесконечным. В этом случае традиционные хронологически-исторический, видовой, страноведческий и т.п. подходы к систематизации произведений искусства теряют свою ценность, лишаются смысла. Более того, опасность заключается в том, что излишне акцентированное внимания на конечно-историческом способе существования произведения-вещи может вообще закрыть для зрителя возможность построения полноценного, а значит по-религиозному действенного художественного образа.

СИСТЕМА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА – ВНЕВРЕМЕННОЕ ЕДИНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

Коль скоро всякое произведение искусства – это художественный образ как религиозное место встречи конечного с конечным и конечно-го с бесконечным, то оно имеет сложную структуру: внутри сложного качества художественного образа наличествуют относительно простые качества, которые особым образом интегрируются в каждом творении. Речь идет о качествах, позволяющих осуществить встречу конечного с бесконечным посредством построения художественного образа. Их можно назвать тенденциями или стремлениями (лат. *tendere* - направляться, стремиться, склоняться). Это не определенные статичные качества, а некие склонности, привлекающие и конечное, и бесконечное в пространство художественного образа.

В этой связи художественный образ есть не застывший атомарный конструктор, а динамичная и энергетически ёмкая пространственная структура, где конечные и бесконечные качества пронизывают друг друга, где сливается неслиянное. В пространстве произведения искусства можно зафиксировать необходимое существование трех сфер, обладающих качественными особенностями. Это, во-первых, сфера конечных энергий художественного образа; во-вторых, сфера его бесконечных энергий, потенциалов, тенденций; в-третьих, сфера, где конечные и бесконечные энергии-стремления, уравновешиваясь, гармонизируют-

ся. Три данные сферы в виде абстрактных объектов есть элементы и всякого когда-либо возникшего художественного образа, и всех художественных образов в целом.

Однако отдельные качества невозможно было бы зафиксировать, если бы они присутствовали в каждом произведении искусства в равномерном или уравновешенном состоянии. Нельзя было бы зарегистрировать ни качество конечности, ни качество бесконечности, ни качество их взаимоотношения, если бы сосуществование качеств составляло ровное, не волнуемое поле. Сами качества в их относительной самостоятельности потому и определяются, что где-то одно преобладает над другим. Качество конечности и качество бесконечности только потому и можно выделить, что существуют определенные художественные образы, где одно из качеств проявляет себя «больше», а другое «меньше». Это системное качество подобно неким «весам», постоянно колеблющимся, или сообщающимся сосудам, которые находятся в вечном волнении.

Художественный образ есть субстрат гармонии конечного и бесконечного. Конечное и бесконечное выделяются здесь лишь в качестве абстрактных объектов как его внутренние ингредиенты. Поле их взаимодействия – это сам художественный образ, постоянно стремящийся к эталону, который можно назвать качеством жизни произведения искусства. Именно качество жизни заставляет художественный образ искать внутри себя соотношение ингредиентов, которое проявляется не в отдельном творении, а во множестве произведений – структурных элементов общей системы художественных образов.

Система произведений изобразительного искусства – это единый целостный организм, обладающий внутренней диалектикой, самодвижущийся и существующий по своим законам, возникший в связи с религиозной потребностью человека в постоянном восстановлении его связи с Абсолютом. Основа самодвижения и самоорганизации системы – диалектика двух энергий, составляющих каждый художественный образ и всю систему в целом. Это энергия проявления конечного и энергия проявления бесконечного. Данные энергии, стремления, тенденции неотделимы друг от друга как два противоположных качества, которые взаимопологают друг друга и сопряжены между собой. Существование одной энергии неизменно предполагает существование другой.

Невозможно установить историческое начало и конец системы произведений изобразительного искусства. Человек в качестве человека регистрирует себя уже внутри системы художественных образов. Осознав себя в качестве конечного существа, человек фиксирует себя в

движении к связи с бесконечным, следовательно, в потребности в произведениях искусства, сталкиваясь при этом с уже существующей системой художественных образов. Принципиально нельзя определить время, когда человек положил точку начала системы произведений искусства, и он ли эту точку положил. Само появление человека как разумного конечного существа уже говорит о необходимости «искусственных костылей» в форме художественных образов для постоянного возрождения естественного человеческого существования. Конец же системы произведений изобразительного искусства, вероятнее всего, наступит вместе с концом жизни последнего человека человечества.

Для системы произведений изобразительного искусства характерна вневременность существования. Данная система не живет в строго определенной исторической хронологии. Каждый день, час, минуту человеку необходимо спать, есть, пить, дышать. И каждый день, час, минуту ему необходимо соприкоснуться с системой художественных образов, входя для этого в качестве зрителя в отношение с произведением-вещью. Система произведений искусства не зависит ни от социальных условий, ни от экономического развития того или иного государства, в котором живет человек. Она не зависит также ни от возраста человека, ни от его расовой или национальной принадлежности.

Особенность системы в том, что она не зависит ни от каких актуально-социальных аспектов бытия человека. Более того, она не зависит и от аспектов его индивидуального бытия. Если человек, допустим, не в состоянии освоить полноценное художественное отношение с произведением-вещью, то это еще не значит, что он не должен соприкоснуться с системой произведений изобразительного искусства, что он не является ее элементом. Человек – это сущностная составляющая системы художественных образов, при этом вне зависимости от своих каких бы то ни было персональных особенностей.

С одной стороны, понятие «система произведений изобразительного искусства» предельно искусственно, ибо имеет смысл только в рамках определенной теории. С другой стороны, это предельно конкретное понятие, так как любой элемент системы раскрывается лишь в связи с конкретным человеком-зрителем, вступающим для воссоздания религиозной связи с Абсолютом в конкретное отношение с конкретным произведением-вещью.

На первый взгляд кажется, что система произведений изобразительного искусства все же зависима от исторического времени, и потому что наполнена произведениями-вещами, созданными в определенные периоды истории, и потому что человек-зритель, выстраивающий в отношении с произведением-вещью художественный образ, также при-

надлежит определенному времени. Но это только на первый взгляд, когда время понимается как нечто, существующее само по себе, отдельно и от человека, и от его деятельности. Однако такое время чрезвычайно абстрактное понятие. Само временное измерение произведения искусства значимо только тогда, когда оно становится художественным образом. Время существует только как мера включенности человека во временной процесс. В качестве примера рассмотрим, как реально существует для человека так называемое время Античности. Есть книги, где написано, что была Античная эпоха. Есть фотографии неких произведений-вещей, изготовленных множество веков назад. Есть научные изыскания, доказывающие, сколько именно веков назад подобные вещи были созданы. Но весь этот набор знаний одновременно значим и не значим для человека, желающего вступить для порождения художественного образа в отношение с древним произведением-вещью. Весьма вероятно, что в художественном образе «научная реальность» Античности вообще никак не будет представлена и, более того, может оказаться лишней при его построении. Время создания произведения искусства в подлинном смысле имеет значение только внутри художественного образа. Историческое время Античности нужно для того, чтобы определить, какая традиция образов конечного и бесконечного в то время была развита. Вне решения проблемы отношения конечного и бесконечного историческое время создания произведения-вещи никакого значения не имеет. Само время возникает в связи с тем, как оно может помочь человеку раскрыть конечные и бесконечные качества художественного образа.

Система произведений изобразительного искусства как самодвижущийся и самоорганизующийся организм определяет качественную специфику своих сторон – конкретные произведения-вещи и конкретных зрителей. Художественный образ, которому только предстоит возникнуть, исходя из самодвижения системы и поиска ею меры конечного и бесконечного, и пред-задает определенного зрителя, и «заказывает» определенное произведение-вещь. Художественный образ разворачивается в обе стороны, его про-изводство – это одновременно и производство сторон, порождающих художественный образ. Не существует определенных произведений-вещей и определенных зрителей, которых можно было бы рассматривать вне системы. Они появляются, исходя из задач системы художественных образов. Именно система требует и формирует своего зрителя, ибо без этого сущностного для себя элемента она остановит свое движение. Человек и произведения-вещи – неотъемлемые качества системы. Она обязывает человека быть зрителем, она заставляет появляться художественные школы, училища, ин-

ституты. Самодвижение системы произведений изобразительного искусства объясняет и феномен меценатства. Более того, система художественных образов понуждает человека быть художником. Все когда-либо жившие и живущие творцы произведений искусства находятся на «службе» системы художественных образов, выполняя ту функцию, которая строго задается системой. Система произведений изобразительного искусства определяет и то, какой человек ей потребен, чтобы он стал зрителем. Нет никакого человека до тех пор, пока он не стал зрителем, не вошел в пространство религиозной связи конечного и бесконечного.

Исторически-хронологическая временность возникает постольку, поскольку системе произведений изобразительного искусства требуется определенный зритель и определенные произведения-вещи. Тем самым историческое время – это время, которое должно сформироваться так, чтобы в нем возник именно такой зритель и именно такое отношение художника с художественным материалом, порождающее именно такое произведение-вещь. Вообще историческое время возникает из необходимости жизнедеятельности системы произведений изобразительного искусства. Система существует не параллельно с «реальным» временем, а создает его. Можно сказать, что система произведений изобразительного искусства, а шире – система произведений искусства вообще, является некой осью, творящей реальность времени и организацию человеческой жизни в определенную историческую эпоху.

Система произведений изобразительного искусства бесконечна. В ней отсутствуют обычные жизненные циклы – рождение, рост, расцвет и гибель. Вступление в определенный качественный цикл существования системы не являет собой начало нового ее рождения.

ИЗ-ОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ И В-ОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ В СИСТЕМЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

В системе произведений изобразительного искусства художественные образы всегда что-то изображают и нечто выражают, поскольку изображение и выражение – взаимосвязанные и неразрывные стороны каждого художественного образа. Чтобы изобразить – надо выразить, но чтобы выразить – надо изобразить. Однако у изображения и выражения разная динамическая направленность. В слове «из-ображение» часть «ображ» аналогична «образ», ибо «раз» есть в русском языке аналог «раж», «рос», «рож», тогда как часть «из» означает направленность действия относительно части «образ»: изведение чего-либо из «образа» наружу, вовне. В случае приложения слова к произведениям системы

изобразительного искусства **«из-ображение»** означает эманацию энергии Абсолюта посредством художественного образа и кристаллизацию в конечных формах.

Что касается слова «выражение», то оно сложное, состоящее из частей «в»-«ы»-«ражение». Согласно изысканиям В.И. Даля, буква «о» иногда может быть заменена буквами «а», «у», «ы», «е», «уо» (например, в смоленском и ряде других наречий), тогда как буква «о» означает то же самое, что «об», «обо». Следовательно, слово «в-ы-ражение» в полном соответствии с русским языком весьма корректно может быть преобразовано в слово «в-об-ражение» или «в-ображение», где часть «в» означает направленность действия относительно части «образ» или «образ»: введение чего-либо в «образ», вовнутрь, вглубь. В случае приложения слова к произведениям системы изобразительного искусства **«в-ображение»** означает имманацию энергии конечного человека посредством художественного образа и ее рекристаллизацию в теряющих свои четкие очертания обесконеченных формах.

В соответствии с энергиями проявления конечного и бесконечного все произведения изобразительного искусства с необходимостью расчленяются на группы. Одна группа содержит в себе художественные образы, тяготеющие к «из-образению», т.е. преимущественному проявлению, эманации бесконечного в конечное. Другая группа содержит произведения искусства, ориентированные на «в-ображение», т.е. преимущественное проявление, имманацию конечного в бесконечное. Третья группа художественных образов гармонизирует «из-образение» и «в-ображение», уравнивая стремление бесконечного в конечность и конечного в бесконечность. Получается, что все произведения изобразительного искусства охвачены склонностями или стремлениями художественных образов. Одна из тенденций – «из-образительная» - выступает в качестве спустившейся в особенность абсолютности, другая – «в-образительная» - как поднимающаяся к пределам абсолютности единичность, третья – «изобразительно-вобразительная» - заявляет о себе как особенности, интегрирующей конечное и бесконечное.

В произведениях «из-образительных», чувственно являющих бесконечное в конечные формы, господствуют кристаллическая ясность, отчетливость, определенность, внятность, ограниченность, конкретность, точность, спокойствие, замкнутость, плоскостность, прозрачность, рельефность, разборчивость, четкость, понятность, доступность (общий пафос – стать). В произведениях «в-образительных», чувственно являющих конечное в обесконеченные формы, господствуют смутность, туманность, неопределенность, расплывчатость, неконкретность, неточность, фантастичность, глубинность, напряженность, без-

граничность, противоречивость, сбивчивость, беспокойство (общий пафос – становится).

В истории изобразительного искусства свойствам, господствующим в художественных образах «из-образительной» и «в-образительной» тенденций системы произведений, практически тождественны «формальные» признаки стилей Барокко и Классицизм, отмеченные в свое время Генрихом Вёльфлиным, что далеко не случайно. Ведь «стиль» (лат. *stylus*, гр. *stylos*) в качестве стержня для письма есть не что иное, как инструмент коммуникации, производитель общения, способ взаимодействия не столько человека с человеком, сколько человека с Абсолютом. Художественный стиль – это конкретное средство фиксации энергетических движений конечного и бесконечного навстречу друг другу. Причем корректно говорить о двух глобальных стилях: во-первых, о стиле, проявляющем бесконечное в конечных формах, т.е. о стиле «из-образительном», а во-вторых, о стиле, проявляющем конечное в обесконеченных формах, т.е. о стиле «в-образительном». Художественные стили появились в истории искусства закономерно, следуя насущной необходимости самодвижущейся системы произведений изобразительного искусства.

Приложение «формальных» признаков Г. Вёльфлина ко всему множеству оставленных человечеством произведений изобразительного искусства, а не только к творениям стилей Классицизм и Барокко, показывает, что они удивительно работоспособны и позволяют весьма просто и четко дифференцировать массу художественных образов. Для произведений группы «из-образительной» тенденции характерны отмеченные Г. Вёльфлиным признаки «плоскостность», «линейность», «ясность», «замкнутость», «множественность», тогда как для произведений группы «в-образительной» тенденции присущи выделенные швейцарским ученым признаки «глубинность», «живописность», «смутность», «открытость», «единство». Для группы произведений изобразительного искусства, гармонизирующих «из-образительную» и «в-образительную» тенденции, свойственны такие странные и редкие свойства, как «плоскостно-глубинность», «линейно-живописность», «ясно-смутность», «замкнуто-открытость», «множественно-целостность».

Анализ «формальных» признаков Г. Вёльфлина выявил, что свойства «живописность», «глубинность», «смутность», «открытость» и «единство» в гораздо большей степени отвечают ярким художественным творениям стиля Романтизм, нежели продуктам стиля Барокко. Признаки же «линейность», «плоскостность», «ясность», «замкну-

тость» и «множественность» наиболее характерны именно для произведений стиля Классицизм.

Для терминологического определения тех стилевых областей, в пространстве которых когда-либо разворачивали себя художественные стили, конкретно-исторически раскрывающие «из-образительную» и «образительную» тенденции системы произведений изобразительного искусства, позволительно использовать латинский корень «ареа», означающий «площадь», «пространство», «место».

Ареаклассицизм – это стилевое пространство системы произведений изобразительного искусства, содержащее в себе все архитектурные, скульптурные, живописные творения художественных стилей всеобщей истории искусства, по «формальным» признакам родственные художественным образам стиля Классицизм, конкретно-исторически воплощающим преимущественно «из-образительную» тенденцию искусства.

Ареаромантизм – это стилевое пространство системы произведений изобразительного искусства, содержащее в себе все архитектурные, скульптурные, живописные творения художественных стилей всеобщей истории искусства, по «формальным» признакам родственные художественным образам стиля Романтизм, конкретно-исторически воплощающим преимущественно «в-образительную» тенденцию искусства.

Стилевые пространства Ареаклассицизм и Ареаромантизм системы произведений изобразительного искусства обладают способностью интегрировать в себе все когда-либо существовавшие в истории художественные стили вместе с их продуктами – художественными образами.

Стилями, включенными в тенденционное пространство Ареаклассицизм, являются, во-первых, всевозможные актуально-исторические Классицизмы (например, Римский Классицизм, Классицизм Рафаэля, Французский Классицизм XVII столетия, Екатерининский Классицизм в России второй половины XVIII века, Неоклассицизм рубежа XVIII-XIX веков в странах Западной Европы и пр. и пр.), во-вторых, Ампиризм, в-третьих, Академизм, в-четвертых, Романику, в-пятых, Импрессионизм и т.д. Можно положительно сказать, что в русле Классицизма развивалась добрая часть Древнеегипетского, Древнеиндийского, Древнегреческого, Византийского и Древнерусского искусства, многие творения Китая и Японии, создания Эллинизма и Ренессанса, произведения таких направлений Модернизма XX столетия, как Кубизм, Гиперреализм, Оп-арт, Поп-арт, Минимальное искусство, Ташизм, Искусство тишины и пр.

Стилями, вошедшими в тенденциозное пространство Ареаромантизм, являются, во-первых, собственно стиль Романтизм первой половины XIX века в странах Западной Европы и России, во-вторых, Барокко, в-третьих, Готика, в-четвертых, Рококо, в-пятых, Символизм, в-шестых, Модерн и т.д. С уверенностью можно заявить, что в русле Романтизма развивались также творения Скопаса и Лисиппа в античную пору Поздней классики, создания Пергамской и Родосской школ в эпоху Эллинизма, произведения Симоне Мартини и многих других художников Треченто в Италии, творения Микеланджело, Тициана, Тинторетто, Брейгеля, Эль Греко периода Маньеризма XVI века, произведения таких направлений Модернизма XX столетия, как Экспрессионизм, Сюрреализм, Фовизм, Дадаизм, Футуризм, Абстракционизм и пр.

СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ КАК ПОЛЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КОНЕЧНОГО И АБСОЛЮТНОГО

Система произведений изобразительного искусства целостно содержит в себе противоположности конечного и бесконечного и выступает полем их взаимодействия, позволяя проявиться и каждой из них в отдельности, и в отношении друг с другом.

«Бо`льшая» проявленность одного качества, чем другого, связана с тем, что художественный образ выстраивается как определенное отношение конечного с бесконечным. Проявленность возникает, побуждаемая другой стороной отношения; проявленность конечного побуждается бесконечным, а бесконечного конечным. Конечное и бесконечное до отношения – это одна ситуация, вступив же в отношение, они должны развить его до такой степени, чтобы произошло их слияние, напрямую зависящее от состояния художественного образа в качестве религиозного «моста» между конечным и бесконечным. Произведение искусства как художественный образ поддерживает стремление слияния, поскольку качество «моста» есть именно то, что позволяет конечному восстановить искомую связь с бесконечным.

Отношение между конечным и бесконечным начинается с фиксации разрыва, пропасти между ними. Дальнейшее взаимодействие зависит от произведения искусства в качестве художественного образа. Если в нем, допустим, господствует конечное, то это скажется и на характере отношения противоположностей. Желаемой встречи конечного с бесконечным не произойдет, ибо максимально проявленный объем конечного будет этому всячески мешать. Если же, предположим, в художественном образе предельно доминирует бесконечное, то встреча опять-таки не случится, так как бесконечное, подавив конечное, будет

этому препятствовать. Отсюда произрастает вечный поиск в мире художественных произведений таких эталонных иллюзорно-конечных вещей, которые гармонично сочетали бы в себе конечное и бесконечное, тем самым позволяя противоположностям встретиться.

Произведений искусства, где гармония между конечным и бесконечным была бы достигнута, в истории искусства единицы. Именно эти эталонные художественные образы уместно обозначить словом «шедевр» как высшее творческое достижение системы художественных образов. Всё остальное гигантское количество произведений изобразительного искусства в той или иной степени либо приближается, либо удаляется от эталонной гармонии «шедевров».

Мера конечного и бесконечного в художественном образе носит диалектический характер. С одной стороны, в границах отношения конечное и бесконечное присутствуют во всей своей полноте и определенности. С другой стороны, гармоничное слияние противоположностей, где каждая не была бы полностью поглощена другой, а в отношении раскрывалась бы максимально, - огромная редкость. Выходит, что в художественном образе конечное и бесконечное должны присутствовать во всем своем объеме так, чтобы каждый из этих объемов был предельно проявлен. Причем проявлен не в обособленности и отдельности (максимально открыт Абсолют или максимально открыто конечное), а в гармонии соотношения.

Диалектика открытости отношения конечных и бесконечных качеств в составе художественного образа чрезвычайно сложна. Эту сложность можно сравнить с ситуацией «выпустить джина из бутылки». Ведь стоит конечному или бесконечному только запустить процесс разворачивания себя, как каждая из противоположностей, желая собственного предельного проявления, начинает тут же максимально подавлять свою противоположность. В этом случае для достижения гармонии конечного и бесконечного системе произведений искусства по необходимости приходится постоянно «гасить» излишне проявленное качество, а подавленное, наоборот, высвечивать, ибо без соприсутствия противоположных качеств конечного и бесконечного нет и не может быть художественного образа как места религиозной связи человека и Абсолюта.

Существует некая собственная внутренняя энергетика художественных образов системы произведений, заставляющая гармонизировать конечное и бесконечное. В границах каждого когда-либо созданного творения искусства находятся не только противоположности конечного и бесконечного, но и то, что побуждает их войти в согласие друг с другом. Таким образом, гармония конечного и бесконечного в художест-

венном образе не обнаруживается с помощью внешней аналитики, а разворачивается внутренней энергетикой самого произведения искусства. Художники всех времен при творческом взаимодействии с художественным материалом находились, находятся и будут находиться в постоянном поиске гармонии конечного и бесконечного, поскольку «поймав» одну сторону отношения и зафиксировав ее, они уже «ошиблись», ибо тем самым «умалили» противоположную сторону. И тогда возникает необходимость создавать другие произведения, в которых, в конце концов, должна все-таки проявиться искомая гармония конечного и бесконечного.

Всю общность произведений изобразительного искусства можно разбить на сообщества, в которых либо преобладает явление оконечивающего себя бесконечного, либо визуализируется обесконечивающее себя конечное. Причем разбитые на сообщества произведения необходимо опять-таки вывести из хронологической истории, ибо в каждом историческом времени обязательно присутствуют произведения искусства обоих сообществ: они не год за годом или век за веком сменяют друг друга, но произведения, являющие тенденцию оконечивающегося бесконечного, предполагают одновременное сосуществование произведений, визуализирующих тенденцию расконечивания конечного.

Диалектическая логика позволяет понять суть противоречия данной структуры, разворачивание которого «питает» жизнь всей системы произведений изобразительного искусства. В определенный момент бытия системы выясняется, что безудержное самораскрытие качества конечного или бесконечного имеет предел, обусловленный мерой жизнеспособности системы в целом. Нельзя раскрыть, например, конечное подлинным образом, если бесконечное при этом будет бесконечно умалено. Возникает некий парадокс: по мере умаления бесконечного качество конечного безудержно растет, но этот рост рано или поздно превращается в раздувание «раковой опухоли», когда качество жизни определенного вида клеток начинает обуславливать качество смерти всего организма в целом. Первоначально кажется, что неудержимое размножение определенных клеток должно означать торжество жизни над смертью. Однако вскоре выясняется, что на самом деле это вспухание живых клеток есть не что иное, как раковая болезнь и смерть организма в целом, которому для нормальной жизни нужна гармония противоположностей, а не безудержное разворачивание одного из его элементов. Качество конечного и качество бесконечного могут сосуществовать только в пределах определенной меры «своего» и «иного».

Поскольку каждый художественный образ системы произведений изобразительного искусства включает в себя и аспект «из-

образительности», и аспект «в-образительности», постольку он несет в себе потенцию их гармонизации. Произведения, что предельно эталонно проявляют, скажем, «из-образительное» качество, тем не менее содержат в себе, пусть даже в «подавленном» виде, и «в-образительное» качество. И это «подавленное» качество, дабы добиться искомого системой тождества противоположностей, должно умело проявлять себя, увеличивая свою меру присутствия в составе художественного образа. С другой стороны, доминирующее качество, опять-таки добываясь желанного тождества противоположностей конечного и бесконечного, обязано уменьшать собственную меру присутствия в произведении искусства. Однако системе не удастся увеличить или уменьшить меру присутствия противоположностей с помощью одного конкретного художественного образа, ибо в каждом произведении мера «из-образительности» и «в-образительности» фиксирована. Поэтому увеличение или уменьшение меры качеств система производит с помощью многих произведений. Центробежное движение к полюсам образцов «из-образительной» и «в-образительной» тенденций не может продолжаться бесконечно, ибо речь идет не о безразличных друг другу сторонах, а об аспектах единого целостного организма, находящихся во взаимодействии. Обязательность присутствия в каждом художественном образе системы долей оконечного бесконечного и расконечного конечного не позволяет ему быть свободным ни от «из-образительного», ни от «в-образительного» аспектов. Отсюда, сколь бы не повышалась, например, мера «из-образительности» в том или ином художественном образе, она будет искусно расти до тех пор, пока есть возможность регистрировать в произведении искусства минимальную меру противоположного «в-образительного» аспекта. С другой стороны, эмбрион «подавленной» тенденции, стремясь к тождеству противоположностей, не заканчивает развитие своей меры гармонией качеств «из-образительности» и «в-образительности», а продолжает увеличивать меру вплоть до относительно полного своего господства в составе художественного образа, умело завершая тем самым один виток своей тенденциозности и начиная одновременно другой ее виток. Таким образом, самодвижение не просто присуще системе произведений изобразительного искусства, но является необходимой и наиболее фундаментальной ее закономерностью. Саморазвитие и самоотрицательность — внутренний источник жизнедеятельности каждого элемента системы художественных образов и всей системы в целом.

Выходит, что любой художественный образ, дабы быть жизнеспособным, должен обладать некоей гармонической мерой. Сама система произведений изобразительного искусства побуждает к поиску

этой меры, тогда как художники и художественный материал – это те, кто данный поиск визуализируют. Те художественные творения, которые не являются образцовыми произведениями искусства, возникают не в силу отсутствия у художников таланта найти гармонию конечного и бесконечного в структуре конкретного художественного образа, а оттого, что сама система произведений изобразительного искусства ищет подобную гармонию и заставляет художников во взаимодействии с художественным материалом творить «рядовые» произведения. Вполне вероятно, что тот или иной художник наделен обширным природным даром, но в течение всей творческой жизни при совокуплении с художественным материалом он как «родитель» не произвел на свет ни одного «шедевра». Обусловлено это во многом тем, что сама система художественных образов заставляет мастера делать именно «рядовое» произведение в своем поиске гармоничной меры конечного и бесконечного. Творцы искусства стремятся максимально проявить тенденцию обесконечивания конечного или оконечивания бесконечного, но качество конечности или качество бесконечности, разворачивая только себя, рано или поздно себя же начинает убивать, поскольку, познавая себя, познает и свою меру. Давая жизнь только себе, качества конечного или бесконечного, вспухая, тем самым умерщвляют всю систему произведений искусства как живой целостный организм.

В пределах системы художественных образов существует как бы некий запрет как для конечного, так и для бесконечного – ни в коем случае не становится максимальным, потому что жизнь всего организма произведений изобразительного искусства умрет через одностороннюю «раковую» проявленность. Постепенное стремление разворачивать противоположное качество заложено внутри целостной системы, противоположности сами стремятся навстречу друг другу.

Если в произведениях искусства, которые можно назвать «стилевыми образцами», система обнаруживает предел односторонней проявленности противоположностей, то в произведениях, которые мы обозначили как «шедевры», стремление противоположностей друг к другу обретает гармонию, обуславливающую встречу конечного и бесконечного в их полном объеме и в их соотнесенности друг с другом.

В определенном смысле «шедевр» замыкает систему произведений изобразительного искусства, обнаруживая в себе необходимую меру конечного и бесконечного и обеспечивая истинно религиозную связь человека и Абсолюта. В таком случае возникновение «шедевра» как уникального качества означает кажимость замирания и исчезновения всей системы произведений. Однако бытие системы художественных образов не имеет ни однозначного начала, ни фиксированного

конца. Это обусловлено тем, что гармония конечного и бесконечного в художественном образе не является ни статичной, ни застывшей. Наоборот, подобная гармония динамична, причем подвижность и живость имеют здесь принципиальное значение. Гармония конечного и абсолютного – это гармония движения и развития. Гармонизирующее движение, фиксируемое точкой-произведением «шедевр», на этой точке не останавливается, а продолжается. «Шедевр» фиксирует на ставшее качество, а гармонизирующее движение. Внутри системы произведений изобразительного искусства доминируют не произведения-точки, а процессуальное стремление дать жизнь «иному» качеству за счет ущемления «своего» качества, в котором есть определенный момент, регистрирующий гармоническую меру конечного и бесконечного. Сама же система подобный момент или точку гармонии просто «не замечает». Чтобы не возникло ее смерти, система постоянно стимулирует движение, постоянно поддерживает процесс, приводящий к образованию подвижной гармонии. В этом процессе, обуславливающем жизнедеятельность системы произведений изобразительного искусства, никакой остановки быть не может, поскольку самодвижение необходимо для жизни самой системы.

В «стилевом образце» движение системы также не может остановиться, ибо, достигнув здесь максимального качества жизни одной тенденции, система тем самым подводит себя к угрозе смерти целого. Избежать же подобной смерти система может лишь за счет увеличения веса в художественных образах подавленной тенденции. Внутри себя организм произведений изобразительного искусства балансирует между жизнью и смертью путем превалирования одного из видов противоположных энергий конечного и бесконечного, составляющих его структуру.

ДИКТАТНО-ЭНТУЗИАЗНАЯ РЕЛИГИОЗНОСТЬ СИСТЕМЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Внутреннее пространство художественного образа создается различными видами энергий: познавательной, социальной, экономической, культуротворческой и т.д. Особое место здесь занимает сакрализирующая энергия, присутствие которой определяет религиозное качество каждого художественного образа. Субъектами сакрализирующей энергии выступают «родители» художественного образа – произведение-вещь и зритель. Однако в пространстве визуального понятия сакрализирующая энергия этих двоих партнеров игрового отношения приобретает новое качество, и дает возможность говорить о сакрализирующей энергии собственно художественного образа.

Сакрализирующая энергия способствует максимально полному проявлению религиозности того или иного отдельного визуального понятия. С другой стороны, можно выделить специфику сакрализирующей энергии каждого конкретного художественного образа, которая определяется «объемом» сакрализирующей энергии, идущей либо от бесконечного в конечное, либо от конечного в бесконечное.

Сакрализирующая энергия, составляющая религиозность художественного образа, может иметь:

- 1) большой объем бесконечного, стремящегося воплотить себя в конкретной форме с минимальными «потерями» своего абсолютного содержания;
- 2) большой объем конечного, стремящегося всего себя «отправить» в абсолютное, найти бесконечное основание для всех своих аспектов;
- 3) внутри сакрализирующей энергии художественного образа бесконечное и конечное в своих взаимостремлениях гармонично сочетаются друг с другом: для каждой формы бесконечного конечное предоставляет такую всемерно комфортную возможность «оплотниться», где все аспекты конечного находят свое абсолютное «оправдание».

Энергичное стремление бесконечного воплотить в себя в конкретной форме визуального понятия с минимальными «потерями» и «заботящегося» об адекватности своего из-ображения есть диктатная религиозность художественного образа. В этом случае слово «диктатный» отражает стремление Абсолюта найти для собственного оплотнения максимально адекватную конечную форму и занять своими указаниями все знаковое пространство художественного образа.

Энергичное стремление конечного всего себя «оправдать» бесконечным основанием и заботящегося о том, чтобы быть абсолютно «услышанным», «усвоенным» в своей единичности и конкретности в-ображения есть энтузиазная религиозность художественного образа. Слово «энтузиазный» отражает здесь стремление конечного найти максимально адекватную бесконечную форму и занять своим стремлением все знаковое пространство визуального понятия.

При этом необходимо заметить, что для своего проявления диктатная и энтузиазная религиозности нуждаются друг в друге, посему позволительно говорить лишь о такой мере их соотношения, при которой одна сакрализирующая энергия представлена максимально, а ее противоположность – минимально.

Саморазвитие и самоорганизация системы произведений изобразительного искусства есть процесс складывания целостности всего

многообразия художественных образов, внутри которых реализуется встречное движение конечного и бесконечного навстречу друг другу. В свою очередь, единичный художественный образ проецирует качество этой встречи на те стороны, которые выступили его «родителями» - произведение-вещь и зрителя. Однако поскольку каждый художественный образ реализует свое соотношение объема энергий конечного и бесконечного, и, как следствие, - свое соотношение диктатной и энтузиазной религиозности, постольку лишь целостная система произведений изобразительного искусства раскрывает все возможное (в данном человеческом времени и пространстве) многообразие этих соотношений. Причем любое визуальное понятие получает значение в зависимости от того места, которое оно занимает в данной системе визуальных понятий. Единичный художественный образ нуждается в системном качестве, которое только и придает ему смысл быть полем конкретного соотношения конечного и бесконечного, проявить конкретную меру диктатной и энтузиазной религиозности.

В границах системы произведений изобразительного искусства диктатная религиозность в максимальной степени проявляется посредством художественных образов качества «стилевые образцы», принадлежащие стилевому пространству Ареаклассицизм.

В рамках системы визуальных понятий энтузиазная религиозность максимально проявляется через «стилевые образцы», которые принадлежат стилевому пространству Ареаромантизм.

Пандерация диктатной и энтузиазной сакрализующих энергий художественного образа реализуется в «шедеврах», т.е. с помощью тех редчайших художественных образов, в каждом конкретном знаке которых и Абсолют находит собственную адекватно конкретную форму из-ображения, и конечное обретает адекватно универсальную форму для своих абсолютных стремлений.

Диктатная сакрализующая энергия призвана инициировать «правильное» наглядное представление бесконечного. Ее проявлением является канонизация художественного образа, закрепление за его конкретными знаками «привилегии» изображать Абсолют.

Диктатная религиозность имеет несколько назначений:

- 1) она предписывает «родителям» художественного образа – зрителю и произведению-вещи – быть способными породить «дитя» (визуальное понятие), адекватно представляющее Абсолют;
- 2) она инициируется посредством конечного художественного образа, давая на время его существования конкретную форму для «воплощения» бесконечного;

- 3) она инициирует усвоение конкретной формы Абсолюта «родителями» визуального понятия – зрителем и произведением-вещью.

Зачастую диктатная религиозность закрепляется внешним образом в различного рода институциональных формах: системе художественного образования, художественного воспитания (вкуса), системе художественной экспертизы и т.д. Диктатная религиозность отражается в Священном Писании и Священном Предании конфессиональной религии, в различного рода клановых кодексах художников и пр.

Энтузиазная сакрализирующая энергия призвана инициировать «правильное» выражение желаний конечного выразить себя через бесконечное, придать своим стремлениям абсолютный смысл. Ее проявлением является максимальная вовлеченность конечной стороны в создание художественного образа. В этом случае конкретные знаки визуального понятия предельно демонстрируют свой внутренний смысл, свою непревзойденную значимость, самостоятельность своих содержаний, самозаданность своих значений.

Энтузиазная религиозность имеет несколько назначений:

- 1) она заражает «родителей» художественного образа – зрителя и произведение-вещь – соблазнительной жадной жаждой создать «дитя» в качестве визуального понятия, т.е. наделяет их желанием проявить свои способности к созидательно игровому диалогоотношению друг с другом;
- 2) она инициируется посредством художественного образа, чувственно являя на время его существования универсальную форму для «воплощения» стремлений конечного обрести абсолютный смысл бесконечного основания;
- 3) она инициирует усвоение «родителями» художественного образа универсальных форм их адекватных движений к Абсолюту.

Очень часто энтузиазная религиозность закрепляется внешним образом в тех же самых институциональных формах, что и диктатная религиозность.

Внутри художественного образа диктатную и энтузиазную сакрализирующие энергии невозможно «оторвать» друг от друга. Вообще диктат имеет смысл лишь тогда, когда он, будучи «услышан», получает энтузиазное по своему характеру ответное движение. Энтузиазм же воспринимается тогда, когда удовлетворены указания диктата. Однако в конкретных художественных образах объемы диктатности и энтузиазности существенно различаются. Это связано с тем, что лишь вся система произведений изобразительного искусства способна полностью реализовать возможности визуального понятия быть религиоз-

ным, т.е. осуществить связь конечного и бесконечного. Различные элементы системы, которыми выступают художественные образы, конкретизируют возможную меру соотношения диктатной и энтузиазной саркализующих энергий, демонстрируя все их возможные сочетания.

ЭЛЕМЕНТЫ СИСТЕМЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА: СТИЛЕВЫЕ ОБРАЗЦЫ, ШЕДЕВРЫ, РЯДОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ

Основными элементами системы произведений изобразительного искусства являются: 1) «**стилевые образцы**» - эталонные произведения как две противоположные точки, погруженные в стилевые пространства Ареаклассицизм и Ареаромантизм, в каждой из которых максимально проявлена одна из определенных тенденций – оконечивания бесконечного или обесконечивания конечного - и максимально подавлена другая тенденция; 2) «**шедевры**» - образцовые произведения как две противоположные точки, определяющие себя на границе взаимодействия стилевых пространств Ареаклассицизма и Ареаромантизма, где максимально «сняты» тенденции обесконечивания конечного и оконечивания бесконечного; 3) «**рядовые**» - художественные образы, находящиеся в стилевых пространствах Ареаклассицизм и Ареаромантизм между «стилевыми образцами» и «шедеврами».

Во-первых, система включает в поле своего постоянного процессуального движения «стилевые образцы» как абстрактно фиксированные исходные критические точки-произведения, в которых максимально и однонаправленно, как в случае со «стилевыми образцами» Ареаклассицизма, проявлена мера конечной энергии, либо, как в случае со «стилевыми образцами» Ареаромантизма, - мера бесконечной энергии, а противоположные качества доведены до нуля. Данные критические точки есть пограничные бровки жизни и смерти системы произведений изобразительного искусства, от которых она, оберегая свою жизнь, старается «убежать». Этот процесс ухода от исходных критических точек в поисках меры и означает влечение как конечного к бесконечному, так и бесконечного к конечному, что проявляется во включении множества произведений искусства вовнутрь пограничных бровок системы.

Во-вторых, система включает в поле своего постоянного процессуального движения «шедевры» как абстрактно фиксированные узловы точки-произведения, где конечное и бесконечное предельно гармонизированы. В этих точках противоречие между противоположностями не затухает, а наоборот, проявляется максимально. Оно показывается здесь именно как противоречие, обязательное для постоянного взаимо-

действия конечного и бесконечного. Необходимость данного противоречия и есть то самое состояние истины, обнаружить которое стремятся данные точки в качестве художественных образов. Движение произведений искусства системы к узловым точкам-произведениям в них не заканчивается, а через них и благодаря им продолжается. Самой выявленностью противоречие и вскрывается, и снимается. Бытие обнаруживает себя в своей противоречивости. Истина – это не ровное и гладкое, а трагическое существование внутри разворачивающегося противоречия.

В-третьих, система стимулирует движение к приобретению противоположного качества исходных критических точек, которое проявляется через рядовые произведения искусства. Каждый художественный образ, в том числе и узловые произведения, – определенный этап на пути достижения противоположного стремления. Любой художественный образ системы произведений изобразительного искусства уникален. «Рядовых» (в уничижительном значении слова) произведений искусства в системе не существует, поскольку каждый художественный образ фиксирует свою меру отношения конечного и бесконечного. Коль скоро все художественные образы собираются в систему, то любое произведение в качестве элемента системы особенно, исключительно, необыкновенно, экстраординарно. Именно в своем уникальном качестве меры конечного и бесконечного художественный образ и нужен в конкретном месте системы, возникая из ее непосредственных нужд. Критические и узловые точки-произведения только потому и возможны в своем существовании и обнаружении, что существует система в целом и каждый ее элемент в отдельности. «Рядовые» произведения – это художественные образы, стоящие в том или ином «ряду» самодвижущейся и самоорганизующейся системы произведений изобразительного искусства. Без постоянного движения «рядов» исчезает собственно система, которая должна хронически возобновлять себя движущейся.

С одной стороны, множество творений изобразительного искусства в рамках системы выстраивается в «ряды», структурируясь в пространственную двойную спираль из бесчисленного количества элементов в качестве произведений-точек. С другой стороны, все многообразие особенных художественных образов – это не что иное, как единый художественный образ, одно общее произведение искусства, организованное из легиона атомов, фиксирующих процессуальный характер подобного творения. В этом случае система произведений изобразительного искусства предстает в качестве целостного художественного образа, высшая цель которого – религиозная связь человека с Абсолютом.

2.7. РЕЛИГИОЗНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЭЛЕМЕНТОВ СИСТЕМЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА «СТИЛЕВОЙ ОБРАЗЕЦ», «ШЕДЕВР», «РЯДОВОЙ»

Поскольку в системе произведений изобразительного искусства основными структурными элементами являются «стилевой образец», «шедевр» и «рядовой», постольку необходим анализ религиозных способностей этих образцовых творений системы художественных образов.

РЕЛИГИОЗНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ «СТИЛЕВОЙ ОБРАЗЕЦ»

«Стилевой образец» - это эталонное произведение изобразительного искусства Ареаклассицизма или Ареаромантизма, предлагающее максимальную меру эманации из-образительности либо имманации в-образительности, критерий необходимых и достаточных свойств художественного творения конкретного стилового пространства.

Главными свойствами «стилевых образцов» Ареаклассицизма, призванных быть эталонами открытия Абсолютного в конечных «вторично» чувственных формах, являются: «плоскостность», «линейность», «замкнутость», «ясность», «множественность». Свойства в-образительности Ареаромантизма в «стилевых образцах» Ареаклассицизма минимизированы до возможного предела.

Религиозность свойства «плоскостность» заключается в проявлении Абсолюта из-образа наружу пластами, послойно. Выделяются «задняя», «средняя» и «передняя» зоны (планы), в пределах которых размещены элементы произведения искусства. Например, в живописных картинах пространство художественного образа, зачастую организуемое по правилам линейной перспективы, разворачивается, раскрывается рядами из глубины, или сверху вниз от горизонта «задней» зоны к «переднему» плану. Вообще появление того, что издавна принято называть «прямой перспективой» связано, вероятно, именно с необходимостью каким-то способом зафиксировать явление бесконечного в наглядных формах (перспектива - лат. *perspicere* – проникать взором, видеть насквозь). В этом случае эманацией из-образа и «проникающим» выступает Абсолют, открывающийся человеку-зрителю через нечто изобразительно конечное.

Свойство «линейность» («контурность», «графичность») – это приобретение бесконечным в границах художественного образа умозримых очертаний. При «линейности» происходит акцентирование контуров каждого элемента художественного образа, наблюдается повышенное внимание к линии как средству, улавливающему бесконеч-

ное в конечном, неочерченное в очерченном и графически зарегистрированном. Беспредельное с помощью из-ображения обзаводится границей, концом, пределом. Кристаллизованной конечности передается мощь бесконечного. В «линейном» художественном образе отсутствуют элементы, которые не имели бы силуэтного контура и парцелированности определенных очертаний.

«Замкнутость» - свойство произведений искусства «стилевой образец» быть тем, в чем соизволил себя замкнуть Абсолют. Пределы произведения проявляют себя здесь как пределы беспредельного. В случае, если те или иные части художественного образа «стилевой образец» Ареаклассицизма представлены преодолевающими его границы, то это не что иное, как демонстрация из-образной эманации неконечного в конечное. «Замкнутое» произведение искусства отличают, во-первых, строгий порядок частей, во-вторых, тектоничность, в-третьих, тяготение к геометрическим формам, в-четвертых, симметрия. Замкнутость предстает как своего рода утоленность или насыщенность, т.е. равновесие между энергией проявления бесконечного в конечном и обретенным покоем граненой устойчивости. «Замкнутый» художественный образ обладает началом и концом, владеет закономерностью.

Такое свойство «стилевого образца» стилевого пространства Ареаклассицизм, как «ясность» есть из-ображение Абсолюта в предельной незамутненности и отчетливости посредством всех элементов художественного образа. Пространство конечного произведения искусства стремится к полному выявлению, исчерпывающему прояснению, максимальному раскрытию бесконечного. В «стилевом образце» Ареаклассицизма светотень используется в качестве средства, способствующего наглядному явлению элементов художественного образа. «Ясность» в этом случае понимается как антисмутность и антитайнственность.

Свойство «множественность» - демонстрация Абсолютом собственной эманации в из-ображение разнообразия наличного бытия. При «множественности» любой элемент художественного образа, тесно взаимодействуя с другими его элементами, обладает относительной самостоятельностью и самоценностью. Хотя здесь всякая отдельная часть обусловлена целым, она от этого не перестает быть сама собой. Общее достигается гармонией относительно свободных элементов. Единство самоутверждения и соучастия каждого элемента в утверждении целого показывается с акцентом на демонстрации подобного единства. Каждая часть художественного образа показательна и может выступить сама по себе. Вместе с тем ясно отношение частей с целым. При всей взаимосвязанности элементов художественного образа «сти-

левой образец» они как бы отталкиваются друг от друга, дабы продемонстрировать свою относительную самостоятельность.

Основными свойствами «стилевого образца» Ареаромантизма, призванного быть эталоном представления процесса обесконечивания конечного во «вторично» чувственных формах, являются «глубинность», «живописность», «открытость», «смутность», «единство». Свойства изобразительности Ареаклассицизма в «стилевом образце» Ареаромантизма минимизированы до возможного предела.

Свойство «глубинность» в его религиозной значимости есть манифестация имманации конечного в-образ, стремления его к своей истинности, т.е. к бесконечному и абсолютному. В пронизанном диагоналями пространстве художественного образа все элементы расположены от «переднего» плана к «задней» зоне в глубину или снизу вверх с одновременным уходом от ограниченности плоскостей, слоев, пластов. Подчеркиваются те элементы произведения искусства, которые именно влекут в-образ. Художественный образ насыщен пересечениями и переплетениями своих частей, что знаменует пафос его неиссякаемости. Перспектива (чаще «воздушная», нежели «линейная») здесь предстает как наглядное «видение насквозь» конечным через всевозможные препятствия бесконечного.

Свойство «живописность» - это обесценивание в сфере художественного образа значения линий, контуров и вообще каких-либо границ. Зыбкая видимость совокупности элементов, теряющих в беспредельном и безграничном четкость очертаний. Масса частей вместо контурно очерченных элементов. Светотень используется как средство, стимулирующее процесс растворения всего во всем. Если границы у художественного образа и есть, то в этом случае они теряют свою непрерывность и привлекательность, зачастую прячась в темноту теней. Тотальность колорита, т.е. подчиненность разноцветности общему качеству. Выход частей «живописного» художественного образа за пределы собственных границ, но не из-образа, а в-образ, т.е. погружение конечного в бесконечное. Контур отрешается от формы, подчеркивая не ее стабильность, а, наоборот, ее динамику, переход в другое, движение, разрыв, изменение. Всякого рода границы произведения искусства работают в аспекте объединения, слияния, общения.

Свойство «открытость» есть атектоничность художественного образа, неустойчивое равновесие его частей, всевозможные отклонения от геометрической четкости и привычной симметричности. Произведение искусства «стилевой образец» в качестве художественного образа проявляет себя как нечто случайное, мгновенное, преходящее, эпизодическое. Акцентируются диссонанс, напряженность, вожделение,

томление, неутоленность. Демонстрируется отрешение от правил, препятствующих расконечиванию. Однако это не хаос вместо порядка, а иные правила, порядок в-образительности.

Свойство «смутность» - затемнение ясности даже в случаях, когда художественный образ стремится к максимальной отчетливости. Постоянное присутствие в «смутных» произведениях искусства «стилевой образец» непроясненного остатка (неясность ясного). В художественном образе главное значение обретают элементы непостижимого, ускользающего, необъяснимого. С отдельных элементов акцент переносится на преобразующую их стихию имманации конечного в бесконечность, отчего художественный образ открывается в своей неисчерпаемости и таинственности. Части произведения пересекаются между собой, сплетаются, спутываются, проявляясь как нечто динамично становящееся и меняющееся. В среде «смутных» часты так называемые «неоконченные» произведения искусства.

Такое свойство «стилевого образца», как «единство» есть сплав всех элементов в-образительного художественного образа в некую целостность. Отдельные части произведения искусства позволяют себя осваивать только с позиции их единства. Есть только господствующее целое, из которого выступают элементы в качестве безусловно руководимых и принесших в жертву свою обособленность (цель – целое). Выделяется главный элемент художественного образа, на который работают все второстепенные элементы, подчиняясь ему. Лишь взаимодействие побочных элементов с целым и главным сообщает смысл их существованию (субординация элементов в процессе обретения художественным образом единства).

Вообще произведения искусства типа «стилевой образец» принадлежат к элите художественных образов. Они **«генералы»** в своем стилевом пространстве, способные по отношению к «высоте» и «чистоте» собственного главного чина в качестве мерила градуировать все остальные произведения Ареаклассицизма или Ареаромантизма (генерал - лат. *generalis* – общий, главный). Можно сказать, что «стилевой образец» - это своеобразное аналитическое «сито» и для произведений всей системы изобразительного искусства, и своего стилевое пространство.

Элитный художественный образ в качестве «стилевого образца» формирует как элитного человека-зрителя, так и элитные произведения-вещи.

Элитный зритель для «стилевого образца», допустим, Ареаклассицизма – это человек с тонким художественным вкусом, изящно и изошренно настроенным на главные свойства данного «генерала», для

которого свойства противоположного стилевого пространства, в той или иной степени присутствующие в произведениях изобразительной тенденции искусства, являются чем-то излишним, замутняющим и загромождающим кристальную чистоту родного «стилевого образца». Зритель, участвующий в создании художественного образа «стилевой образец», есть зритель-наблюдатель и зритель-собеседник. При этом зритель-собеседник претендует, помимо собственных привилегий, на права зрителя-со-творца.

Элитное произведение-вещь для «стилевого образца» - это такой иллюзорно-конечный второприродный продукт, при произведении которого его «родители» - художник и художественный материал - максимально позаботились о том, чтобы все в их художественном творении, начиная с логограмм, предельно способствовало либо эманации бесконечного в конечное, либо имманации конечного в бесконечное. Вещественное произведение искусства, участвующее в создании художественного образа «стилевой образец», есть произведение-вещь и произведение-собеседник. При этом произведение-собеседник претендует, помимо собственных привилегий, на права произведения-текста.

«Стилевой образец» в качестве элитного художественного образа – это вечное балансирование на грани «искусство – не искусство», ибо «генерал» в своем стремлении явить собой предельную «чистоту» изобразительной или в-образительной тенденций искусства, тем самым постоянно рискует лишиться себя качества «художественный образ», поскольку произведение искусства, будучи местом встречи конечного с бесконечным, обязано быть комфортным одновременно и для конечного, и для бесконечного. Выходит, что «стилевые образцы» Ареаклассицизма и Ареаромантизма, максимально содержа в себе свойства произведений своего стилевого пространства и минимально – свойства произведений противоположного стилевого пространства, есть не что иное, как предел системы произведений изобразительного искусства и граница религиозной способности художественных образов.

«Стилевой образец» как художественный образ обладает лишь материальным, индексным и иконическим статусами. Символический статус художественного образа в «стилевом образце» отсутствует, так как встрече зрителя-со-творца с произведением-текстом мешают однонаправленность изобразительности от бесконечного к конечному или в-образительности от конечного к бесконечному. Иконический статус художественного образа «стилевой образец» сливается с символическим статусом, причем на иконической основе. Иконические знаки берут на себя функцию знаков-символов. В связи с этим «стилевой образец» как Ареаклассицизма, так и Ареаромантизма может обеспечить

лишь «встречу» конечного с конечным, но не конечного с абсолютным. Тем не менее, художественный образ ранга «стилевой образец», будучи местом встречи конечного с конечным, представляет собственный художественный образ в качестве места встречи конечного с бесконечным. Другими словами, «стилевые образцы» постоянно выказывают претензии на роль «шедевров» системы произведений изобразительного искусства, пытаясь подменить их религиозные способности своими.

Художественный образ «стилевой образец» производит отождествление значений и смыслов знаков. С одной стороны, завершенность конечного на уровне иконического статуса художественного образа претендует на совершенство смысла. С другой стороны, опасность войти в дурную бесконечность смыслов заставляет художественный образ «стилевой образец» замкнуться в завершенности значений иконических знаков.

Поскольку «стилевой образец» в системе произведений изобразительного искусства расположен на острие выхода собственно искусства в не искусство, в нем как новом качестве отношения «своего» и «иного» с обязательностью присутствует нечто от заграничных искусств сфер. «Стилевые образцы» Ареаклассицизма, размещенные на границе иллюзорно-конечных вещей искусства и подлинно конечных вещей мира второй природы, несут в своей структуре рациональную расчетливость и математическую точность. Что же касается «стилевых образцов» Ареаромантизма, то они, будучи размещены на границе иллюзорно-конечных вещей искусства и произведений первоприродных, являются носителями эмоциональной стихийности и иррациональной непредсказуемости.

РЕЛИГИОЗНЫЕ ПОТЕНЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА «ШЕДЕВР»

«Шедевр» - это уникальный художественный образ системы произведений изобразительного искусства, отождествляющий в себе противоположные потенции оконечивания бесконечного и обесконечивания конечного, гармонизирующий эманацию и имманацию, придающий целостность тенденциям изобразительности и вобразительности, сплавляющий стилиевые пространства Ареаклассицизма и Ареаромантизма. «Шедевр» есть то, ради чего в конечном счете и существует система произведений изобразительного искусства, так как только «шедевр» имеет возможность выступить в качестве религиозно корректного и предельно комфортного моста между конечным человеком и бесконечным Абсолютом. Все остальные когда-либо созданные челове-

чеством произведения искусства в той или иной мере либо приближаются к подобной редчайшей возможности, либо удаляются от нее.

Хотя «стилевой образец» не предполагает быть местом встречи конечного с Абсолютным, а «шедевр» предполагает, они, тем не менее, взаимоположены. «Стилевой образец» и «шедевр» допускают наличие друг друга и друг через друга определяются, образуя вместе своеобразный костяк живой системы произведений изобразительного искусства. «Шедевр» определяется не сам по себе, а через другого, в роли которого и выступает «стилевой образец».

«Шедевр» находится в состоянии стилевой инверсии. С одной стороны, «шедевр» можно назвать «стилевым инвариантом», остающимся неизменным при определенном преобразовании стилевых переменных. С другой стороны, «шедевр» - это точка «стилевой бифуркации», т.е. зона сдвоения и раздвоения, соединения и разделения, сращивания и разветвления из-образительной и в-образительной тенденций изобразительного искусства, стилевых пространств Ареаклассицизм и Ареаромантизм.

Свойствами «шедевра» системы произведений изобразительного искусства, призванного быть эталонным местом встречи конечного с бесконечным, являются: «плоскостно-глубинность», «линейно-живописность», «замкнуто-открытость», «ясно-смутность», «множественность-единство».

Свойство «плоскостно-глубинность» - это одновременное владение «шедевра» в качестве художественного образа элементами, позволяющими как бесконечному, осуществляющему из-ображение, кристаллизовать себя в конечном, так и конечном, осуществляющему в-ображение, рекристаллизовать себя. Произведение искусства предстает в качестве границы, в то же время и разделяющей, и объединяющей в себе из-образительную «плоскостность» с в-образительной «глубинностью».

Свойство «линейно-живописность» - одновременное наличие в «шедевре» изобразительного искусства и контурной графичной графичности, и расплывчатой размытости очертаний.

Такое свойство «шедевра», как «замкнуто-открытость» есть одновременное тяготение этого уникального художественного образа и к тектонике, геометричности, симметрии, и к атектоничности, асимметрии, неустойчивости.

Свойство «ясно-смутность» - это способность произведения искусства «шедевр» себя как художественный образ одновременно кристаллизовать и рекристаллизовать.

Свойство «множественность-единство» - одновременное обладание элементами художественного образа «шедевр», и качеством самоутверждения своего наличного бытия, и качеством соучастия в утверждении единства произведения искусства как места встречи конечного с бесконечным.

Вообще художественный образ «шедевр» в процессе собственной кристаллизации имеет возможность достичь уровня максимальной искусственности, способной к преобразению в предельную естественность религиозного места встречи конечного с бесконечным. В связи с этим, иконический статус художественного образа «шедевр» обязательно преобразуется в статус символический.

«Шедевр» одновременно и иерархически пребывает в состояниях «реальность», «действительность», «Бытие».

«Шедевр» способен быть моделью Бытия в единстве неорганического, органического, душевного и Духовного слоев.

«Шедевр» имеет возможность одновременно и иерархически пребывать в состояниях «достоверность», «правда», «Истина».

Произведение искусства «шедевр» предельно нивелирует филиацию и одновременно подчеркивает гениальность своих «родителей».

В художественном образе «шедевр» теряются актуально-исторический, национальный, конфессиональный признаки произведения искусства и одновременно происходит их резкое проявление.

«Шедевр» одновременно выступает и максимально целостным самодостаточным уникальным художественным образом, и элементом системы произведений изобразительного искусства, находящимся в тесном взаимодействии со всеми остальными элементами данной структуры.

Если «стилевой образец» в системе художественных образов имеет статус «генерал», то произведение искусства «шедевр» - это «**святой**», поскольку именно святой есть тот «перекресток» между человеческим и божественным началом, который соединяет в принципе не соединимые качества противоположностей.

Художественный образ «шедевр» способен формировать гениальных зрителя, произведение-вещь, а также их исключительное по религиозной глубине отношение друг с другом.

Как новое качество произведение искусства «шедевр» есть гармония «временности» конечного и «безвременности» бесконечного, т.е. носитель того, что уместно назвать «временн`ой безвременностью».

РЕЛИГИОЗНАЯ ВЕРОЯТНОСТЬ «РЯДОВЫХ» ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

Все произведения системы изобразительного искусства, которые не относятся к «стилевому образцу» и «шедевру», находятся в зонах притяжения к «стилевому образцу» либо «шедевру», а также в зонах отталкивания от «стилевого образца» или «шедевра». Например, отталкиваясь от «стилевого образца», произведение в то же самое время притягивается к «шедевру», а отталкиваясь от «шедевра», притягивается к «стилевому образцу». Испытывающие притяжение и отталкивание произведения системы изобразительного искусства можно характеризовать негативно: в них мера свойств по отношению к «стилевому образцу» и «шедевру» либо в избытке, либо в недостатке.

Произведение «рядовой» системы изобразительного искусства – это образцовый художественный образ, находящийся в ряду между «стилевым образцом» и «шедевром». «Рядовое» произведение следует рассматривать и само по себе, и как «ряд», процесс, движение от «стилевого образца» к «шедевру» и от «шедевра» к «стилевому образцу» в стиливых пространствах Ареаклассицизма и Ареаромантизма.

По своим качествам произведение искусства «рядовой» тяготеет либо к «стилевому образцу» в статусе «генерал», либо к «шедевру» в статусе «святой». Однако в любом случае каждый «рядовой» художественный образ уникален и неповторим мерой в нем свойств изобразительной и в-образительной тенденций искусства.

Точкой отсчета для любого «рядового» произведения выступает «стилевой образец», так как «генерал» есть своего рода мерило всем художественным образам системы произведений изобразительного искусства.

«Рядовые» художественные образы, находящиеся в эволюции от «стилевого образца» к «шедевру» в стиливом пространстве Ареаклассицизм от произведения к произведению шаг за шагом разворачивают в своем составе меру свойств в-образительной тенденции искусства, сворачивая при этом меру свойств из-образительной тенденции искусства (эволюция - лат. *evolutio* – разворачивание). То есть «рядовые» произведения в своем стремлении к «шедевру» решаются на отказ от генеральской четкости и ясности свойств произведений определенного стиливого пространства в пользу поисков священной гармонии из-ображения и в-ображения. «Рядовые» произведения, по составу своих свойств приближающиеся к «шедевру», получают возможность, оза-ряемые святостью «святого», становиться все более и более корректным местом религиозной связи человека и Абсолюта.

Напротив, «рядовые» художественные образы системы произведений изобразительного искусства, находящиеся в движении от «шедевра» к «стилевому образцу» в стилевом пространстве Ареаклассицизм, от произведения к произведению все более и более стремятся стать «генералом», постепенно выдавливая из состава своих художественных образов мешающие «генеральской» строгости «излишки» свойств в-образительности и делая тем самым себя образцово изобразительным (осуществление принципа «плох тот рядовой, который не хотел бы стать генералом»).

«Рядовые» художественные образы, находящиеся в эволюции от «стилевого образца» к «шедевру» в стилевом пространстве Ареаромантизм в своей жажде достижения изобразительно-вообразительных качеств «святого» от произведения к произведению все активнее увеличивают в собственных художественных образах количественную меру свойств из-образительности, одновременно уменьшая при этом меру свойств в-образительной тенденции искусства.

Напротив, «рядовые» художественные образы, принадлежащие системе произведений искусства и находящиеся в движении от «шедевра» к «стилевому образцу» в стилевом пространстве Ареаромантизм, в своем стремлении к мере «генерала» шаг за шагом все усерднее избавляются от «баласта» свойств произведений Ареаклассицизма, сводя, в конце концов, их присутствие в «рядовых» художественных образах, близких «стилевому образцу», к необходимому минимуму.

«Рядовые» произведения стилевых пространств и Ареаклассицизма, и Ареаромантизма, находящиеся в зонах притяжения к своему «стилевому образцу», имеют в составе своих художественных образов материальный, индексный и иконический статусы и обладают качеством места встречи конечного с конечным.

«Рядовые» произведения стилевых пространств Ареаклассицизма и Ареаромантизма, расположенные в зонах притяжения к «шедевру», имеют в составе своих художественных образов материальный, индексный, иконический и символический статусы и претендуют в этом случае на качество места религиозной связи конечного с абсолютным.

Часть третья. РЕЛИГИОЗНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АРХИТЕКТУРЫ, СКУЛЬПТУРЫ, ЖИВОПИСИ

1. Общефилософские положения о религии, ее языке и религиозности изобразительного искусства требуют своей апробации на конкретных произведениях – репрезентативных памятниках мировой архитектуры, скульптуры, живописи. Подтверждение тому, что продукты искусства есть уникальные пособники религиозной связи человека и Абсолюта, следует искать не где-то в стороне от изобразительных творений, а в статусах самих художественных образов как чувственно явленных сущностях процесса идеального взаимодействия отдельного зрителя с особенным произведением-вещью.

Для доказательства религиозности произведений искусства выбраны как хрестоматийные образцы, конфессионально принадлежащие буддизму, индуизму, античному язычеству, христианству и пр., так и сугубо светские искусно сотворённые искусственные и искушающие шедевры, созданные в различные периоды истории человечества в разных художественно-культурных средах.

2. Каждое анализируемое в данной части монографии произведение, с одной стороны, призвано продемонстрировать собственное уникальное качество шедевра как места встречи конечного с бесконечным, а с другой – исследуется с целью обнаружения в нем того общего религиозно-художественного свойства, которое имманентно всем без исключения «рядовым» творениям системы произведений изобразительного искусства.

3.1. РЕЛИГИОЗНАЯ СУЩНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АРХИТЕКТУРЫ

3.1.1. СТОУНХЕНДЖ

Шедевром культового зодчества древней эпохи «мegalитов» является расположенный в Юго-Западной Англии, на священной с неолитических времен Солсберийской равнине под Солсбери, всемирно известный *Стоунхендж* (рис.18).

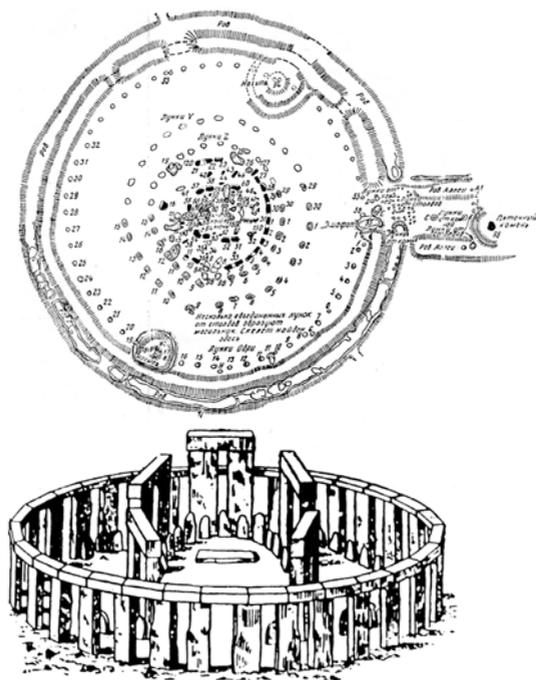


Рис. 18. План и графическая реконструкция Стоунхенджа

Храм создавался на протяжении столетий¹. Около пятисот лет Стоунхендж существовал как небольшой преимущественно деревянный «кромлех», главным элементом которого был, вероятно, плоский как стол «алтарный» камень – мелкозернистый бледнозеленый песчаник с огромным количеством слюдяных вкраплений, вызывающих сияние этого своеобразного «алтаря» под лучами Солнца (размеры «алтарного» камня 4,8х1х0,5м). Примерно в 1900 г. до н.э. здесь производятся каменные работы, и в течение нескольких десятилетий возникает так называемый Стоунхендж I. В это время вокруг «алтарного» камня выкапывается большой кольцевой ров (ширина – от 3 до 6 м, глубина – от 1,3 до 2,1 м) и возводятся два вала по обе стороны рва². Внешний вал – почти правильный круг диаметром около 115 м – представлял собой земляную насыпь шириной 2,5 м и высотой около 1 м. Внутренний вал, выполненный из белого мела, – это окружность диаметром 100 м (ширина вала около 6 м, а высота – около 2 м). Ров, который в древности,

¹ Лаевская Э.Л. Древнейшие культуры Европы. Стоунхендж// Художественные модели мироздания: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. – М., 1997. – С.19-31.

² Хокинс Дж., Уайт Дж. Разгадка тайны Стоунхенджа. – М., 1984.

весьма вероятно, заполнялся водой, и валы призваны были указать границы священного места и защитить его от присутствия посторонних.

Вход в святилище был расположен на северо-востоке и имел в ширину примерно 10 м. Здесь ко рву и валам храма вплотную примыкали рвы и валы «аллеи» менгиров, что соединяла Стоунхендж I с рекой Эйвон.

«Аллея» Стоунхенджа I состояла из двух параллельных валов, расположенных на расстоянии около 14 м от гребня до гребня, и чуть приподнятой над уровнем окружающей земли площади между ними. Рвы были мелкие, а валы низкие.

От реки Эйвон так называемая «аллея» в триста двадцать километров длиной с окаймляющими ее менгирами и рвами продолжалась до Норфолкского побережья, символически связывая тем самым воды рвов собственно святилища и «аллеи» с водами Северного моря. Примечательно, что по мере удаления от Стоунхенджа эта прямая как стрела «аллея» все более расширялась, достигая в конце концов ширины супершоссе с четырехрядным движением.

На входе в святилище в разрыве кольцевого рва горизонтально был размещен продолговатый камень, получивший впоследствии название «эшафот». Этот монолит, имевший 6,3 м в длину, был вкопан в землю так, что над поверхностью выступала только его верхняя грань, выполнявшая, вероятно, роль своеобразного моста между «аллеей» и святилищем.

В тридцати метрах от кольца Стоунхенджа I на оси «аллеи» был вертикально установлен массивный «пяточный» камень размерами 6х2,4х2,1 м, опоясанный специальным рвом. «Пяточный» камень – песчаник типа сарсен, не имеющий следов искусственного обкалывания или обтесывания, - полностью сохраняет поныне свою естественную заостренную сверху форму (слово «сарсен» происходит от «сарацин» - чужеземный).

Итак, Стоунхендж I – это про-изведенное произведение, в порядке движения изнутри вовне включающее в себя, во-первых, осевой «алтарный» камень, во-вторых, наполненный водою ров с двумя валами, один из которых меловой, а другой земляной, в-третьих, камень «эшафот», в-четвертых, «пяточный» камень, в-пятых, «аллею», окаймленную каменными менгирами и рвами с водой, слитой через воды реки Эйвон и Северного моря с общими океаническими водами. В таком виде Стоунхендж I являл собой некое подобие острова в мировом океане или своеобразный зародыш, который искусственной пуповиной из земли и камней связан с Мирозданием.

Стоунхендж I был ориентирован по сторонам света так, что раз в год в утро дня летнего солнцестояния божественное для древнего человека Солнце, вставая по оси пуповинного характера «аллеи» точно над «пяточным» камнем, первый свой луч посылало через мост «эшафота» непосредственно на «алтарный» камень, который, ослепительно вспыхивая от этого луча, своим сиянием возвещал собравшимся на ритуал избранным людям о благом миге блестящего соития бесконечного Солнца и конечного человека посредством «искусственности», «искусности» и «искуса» произведения искусства.

После окончания строительства Стоунхендж I использовался по назначению около столетия, однако примерно в 1750 г. до н.э. начался второй этап строительства святилища. В это время в храме был установлен первый ансамбль мегалитов, или «больших камней». Более восьмидесяти «голубых» монолитов, весом до пяти тонн каждый, были с великим трудом привезены издалека (свыше 300 км) и вертикально воздвигнуты в Стоунхендже II двумя концентрическими кругами на расстоянии примерно в 10,5 м от центрального «алтарного» камня («голубые» камни – это долерит, крупнозернистый зелено-голубого цвета камень вулканического происхождения). Двойной круг «голубых» камней имел узкий проход с северо-восточной стороны, помеченный по обеим сторонам дополнительными камнями. Проход располагался все на той же осевой линии от «алтарного» к «пяточному» камню, которая строителями Стоунхенджа II была оставлена в неприкосновенности. В неприкосновенности была оставлена и «аллея» Стоунхенджа I. Однако среди воздвигнутых монолитов появился камень, давший святилищу дополнительную к прежней осевую ориентацию на заход Солнца в день зимнего солнцестояния. Из-за этого Стоунхендж превратился в священное место, способное зафиксировать как воскрешение божественного Солнца в начале нового года его цикличной жизни, так и уход светила в подземный мир в конце его жизненного года. Другими словами, в этом случае *Стоунхендж проявил себя как храм-посредник, способный организовать религиозную связь конечного человека с бесконечным Солнцем.*

Двойное кольцо «голубых» камней Стоунхенджа II было устроено так, что при взгляде сверху представляло собой круглое колесо с отростками, каждый из которых включал в себя по два камня. То есть камни внешнего кольца устанавливались по отношению к камням внутреннего кольца таким образом, что вместе они напоминали солнечный диск с короткими торчащими во все стороны лучами. Весьма вероятно, что каменная композиция Стоунхенджа II призвана была в монументальных формах визуализировать значимость благой встречи и

горестной разлуки в рукотворном святилище бесконечного Солнца с конечным человеком, а также ритмически упорядочивала расположение участвующих в ритуалах людей вокруг «алтаря».

Как и Стоунхендж I, Стоунхендж II строился не менее ста лет. К тому времени, когда постройка нового варианта святилища была закончена, завершился и британский каменный век.

Примерно с 1700 г. до н.э. начинает про-изводиться Стоунхендж III. В это время каменный обруч с лучами, воздвигнутый из «голубых» монолитов, по какой-то причине разбирают, а площадь от «алтаря» до кольцевого вала из мела дополнительно выравнивают.

По периметру внутреннего мелового вала мастера вырыли кольцо из 56 лунок, называемых ныне «лунками Обри», ибо Джон Обри был первым, кто подробно описал этот уникальный элемент святилища. Хорошо заметные и сейчас «лунки Обри» образуют чрезвычайно точный круг диаметром 87, 8 м с промежутками между центрами лунок 4,8 м. Стенки каждой лунки отвесные, а дно ровное (глубина лунок – от 0,6 до 1,2 м, диаметр – от 0,8 до 1,8 м). Интересно, что почти сразу же после того, как лунки были выкопаны, они были вновь сознательно засыпаны дробленым мелом вровень с поверхностью земли. Установлено, что позже мел из лунок неоднократно выкапывался и опять в них насыпался уже с включением кремированных человеческих костей, кремневых обколотых клиньев и костяных булавок для причесок.

Примерно на кольце «лунок Обри» создатели Стоунхенджа III установили вертикально четыре «опорных» камня, создав тем самым прямоугольник, длинные стороны которого перпендикулярны оси святилища, ориентированной от «алтаря» к «пяточному» камню. «Опорные» камни, каждый из которых был заботливо окружен собственным вром и валом, вместе образовали фигуру, единственную в своем роде с исторической, геометрической, ритуальной и астрономической точек зрения (*рис. 19*).

Непосредственно вокруг «алтаря» мастера возвели монументальнейшую каменную «подкову» из пяти сарсеновых трилитов. Это была частично сохранившаяся до наших дней архитектурная композиция, каждый элемент которой состоял из двух гигантских вертикально поставленных камней, на которые сверху в качестве перемычки горизонтально был положен третий камень («трилит» - три камня). «Подкова» из трилитов открывалась на северо-восток и была ориентирована так, что ее ось совпадала с осью Стоунхенджа I и II.

Трилиты имели разную высоту (от 6 до 7,2 м, включая перемычку), увеличивающуюся от северных концов «подковы» к ее середине.

Центральный трилит – самый большой элемент во всей архитектурной структуре святилища.

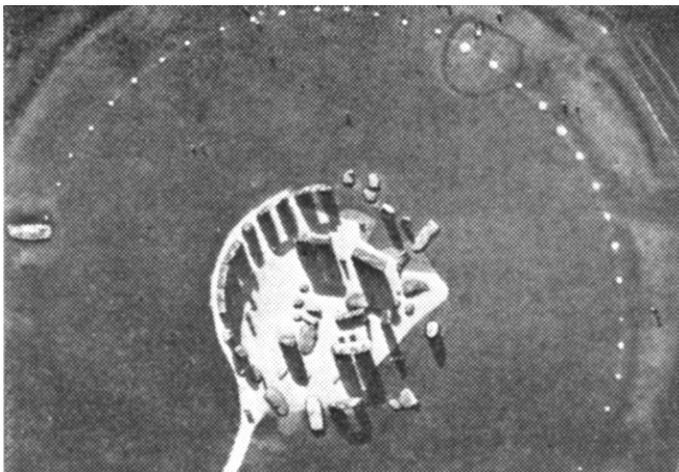


Рис. 19. Стоунхендж с высоты 150 метров. Хорошо заметны белые «лунки Обри», равномерно расположенные по периметру храма, а также один из четырех «опорных» камней, окруженный рвом и валом

Вертикальные камни трилитов поставлены так, что при толщине камней в 0,6 м узкая щель между ними в арках не превышает 0,3 м.

Все камни трилитов тщательно обработаны с помощью больших каменных молотков и отшлифованы. В качестве абразива использовали толченый кремнь, смоченный водой. Примечательно, что самая тщательная шлифовка отмечает поверхность камней, обращенных вовнутрь «подковы», т.е. повернутых лицевой стороной к периодически сияющему «алтарному» камню. Ни в каком другом мегалитическом памятнике Европы не насчитывается такого количества шлифованных камней, как в Стоунхендже.

Поперечные плиты трилитов удерживались на вертикально стоящих камнях с помощью системы «шипы и гнезда» (все вертикальные камни имели «шипы», а все горизонтальные плиты - соответствующие им «гнезда»).

Для придания элементам «подковы» вертикальной и горизонтальной упорядоченности всем камням трилитов мастерами умело приданы исправляющие зрительное впечатление криватуры, т.е. отклонения от прямых линий. Так, например, вертикальные камни «подковы», расположенные ближе к вершине, для исправления оптического утонения имеют выпуклости, тогда как горизонтальные камни, исправляя

кажимость прогнутости, в своей средней верхней части толще на 10-15 см, а их грани, идущие по контуру «подковы», изгибаются вовнутрь. При этом кривизна внешних граней горизонтальных камней трилитов превышает кривизну их внутренних граней.

По периметру «подкова» трилитов была окружена тщательно размещенным «кольцом» из 30 вертикально поставленных сарсеновых камней поменьше, сплошь покрытых сверху горизонтально уложенными камнями-плитами (диаметр кольца равен 29,6 м, тридцать камней, образуя аркаду, установлены через равные расстояния со средней ошибкой менее 10 см). Точно на северо-востоке, в соответствии с осью Стоунхенджа I и II, находился вход в кольцо. Здесь камни были поставлены на 30 см дальше друг от друга, чем в остальных местах. Если вертикальные камни трилитов весят 45-50 тонн, то вертикальные камни сарсенового «кольца» весят каждый около 25 тонн при высоте в 5,5 м, ширине в 2 м и толщине в 1 м. Поскольку все вертикальные камни «кольца» должны были поддерживать концы двух перекладин, на верхней грани каждого из них древними мастерами было сделано по два «шипа», которым соответствовали «гнезда» в камнях-перемычках. Как и камням трилитов, вертикальным и горизонтальным камням «кольца» свойственны криватуры (рис. 20).

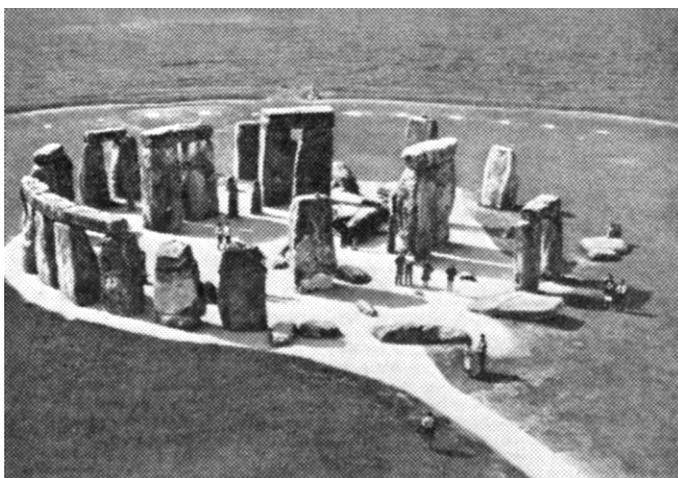


Рис. 20. Вид Стоунхенджа с севера. Трилиты и сарсеновое кольцо

Коли камни Стоунхенджа снабжены криватурами, то обязан быть и воспринимающий их человеческий глаз. Наличие у камней сарсеновой «подковы» и сарсенового «кольца» сознательно сделанных отклонений от геометрической правильности доказывает, что во время древ-

них ритуалов во взаимодействие с композиционными элементами святилища обязательно вступали люди. Архитектурные формы Стоунхенджа подчинены зрительским взорам, тем самым подчиняя их себе.

Между «алтарем» и «подковой» трилитов мастерами была возведена дополнительная «подкова» из «голубых» камней. Она стояла внутри сарсеновой «подковы» на расстоянии нескольких сантиметров от нее и повторяла ее очертания. Трилитов в этой «подкове» не было. Каждый камень стоял отдельным монолитом. Если сарсеновая «подкова» состояла из десяти вертикальных монолитов, то ее аналог - из двенадцати «голубых» камней.

Еще одно «кольцо» из «голубых» необработанных камней было установлено между «подковой» трилитов и сарсеновым «кольцом». Оно открывалось на северо-восток. Форма «кольца» была весьма неправильная и отклонения в промежутках между камнями вчетверо превышали ошибки, допущенные при исполнении сарсенового «кольца».

В пространстве между «лунками Обри» и сарсеновым «кольцом» создатели Стоунхенджа III выкопали 30 лунок Y и 30 лунок Z. Лунки Y образуют свое «кольцо» снаружи сарсенового примерно в 10,5 м от него, а лунки Z образуют еще одно «кольцо» поменьше, на расстоянии в 1,5 – 4,5 м от сарсенового с внешней его стороны. Промежутки между лунками в этих «кольцах» разные. Лунки в большинстве имеют прямоугольную форму, причем их длинная ось ориентирована вдоль окружности. Лунки Y и Z были засыпаны почти сразу же после их изготовления. Интересно, что на дне практически каждой лунки исследователи обнаруживают небольшой «голубой» камень, хотя в сами лунки «голубые» камни никогда не устанавливались.

Лунки Y и Z при взгляде сверху образуют вместе обруч с короткими лучами, каждый из которых имеет по две лунки. То есть, как и в Стоунхендже II, лунки кольца Y расположены по отношению к лункам кольца Z таким образом, чтобы вместе они составили своего рода солярный знак. Это значит, что *идея визуализации с помощью архитектурных форм актов религиозной встречи и прощания бесконечного Солнца с конечным человеком нашла свою реализацию не только в период возведения Стоунхенджа I и II, но также творения Стоунхенджа III.*

Завершение строительства Стоунхенджа случилось примерно в 1650 г. до н.э. (плюс-минус 50 лет).

В окончательном виде Стоунхендж, насколько можно представить общую архитектурную композицию святилища, имел в своей структуре, начиная от центра, во-первых, «алтарный» камень, во-вторых, «подкову» из 19 «голубых» камней, в-третьих, «подкову» из

пяти трилитов, в-четвертых, «кольцо» из «голубых» камней, в-пятых, каменное сарсеновое «кольцо», в-шестых, солярный знак, состоящий из лунок Y и Z, в-седьмых, 56 белых засыпанных мелом «лунок Обри», в-восьмых, прямоугольник из четырех «опорных» камней на окружности «лунок Обри», в-девятых, камень «эшафот», в-десятых, опоясывающие святилище кольца внутреннего и внешнего вала со рвом между ними, в-одиннадцатых, большой «пяточный» камень, окруженный собственным рвом и валом, в-двенадцатых, «аллею», окаймленную рвами, валами и вертикально поставленными менгирами, идущую от святилища по прямой вплоть до находящегося за сотни километров Норфолкского побережья Англии. При творении Стоунхенджа мастерами использовались как полностью необработанные камни, так и камни не только со всех сторон обработанные, но и тщательно отшлифованные.

Подсчитано, что в пору, когда все население Англии составляло не более трехсот тысяч человек, не меньше тысячи из них творили Стоунхендж на протяжении десятков поколений, что свидетельствует об огромной важности этого уникального произведения искусства для жизнедеятельности древних людей.

Стоунхендж, не потеряв за триста лет создания значения места встречи и прощания людей с Солнцем в дни летнего и зимнего солнцестояния, приобрел на этапе про-изведения Стоунхенджа III много нового и интересного.

Например, известно, что в то время, когда Солнце движется по небосклону с востока на запад, Луна движется зимой на север, а летом на юг, из-за чего у Луны два северных и два южных крайних положения (на одно крайнее положение Солнца приходится два крайних положения Луны). Так вот, с помощью арок трилитов, конструкцией святилища совмещенных с соответствующими арками сарсенового «кольца» таким образом, чтобы с необходимостью получились осевые направления, начало которых приходится на ось «алтарь - пяточный камень», Стоунхендж III со средней точностью выше одного градуса двенадцатью своими осевыми направлениями указывает на крайние положения Солнца и двенадцатью осевыми направлениями – на крайние положения Луны. Поразительно, но все прямые, соединяющие основные элементы святилища, обязательно ориентированы на какое-нибудь особое положение либо Солнца, либо Луны. При этом экономность произведения такова, что всякая ключевая его точка может быть использована для определения нескольких базисных положений во Вселенной дневного и ночного небесных светил (*рис. 21*).



Рис. 21. Стоунхендж. Общий вид трилита восхода Солнца (слева от центра) и трилита восхода Луны (справа от центра)

Широта Стоунхенджа оптимальна для того, чтобы солнечные и лунные направления движения образовали прямой угол, указанный в композиции святилища «опорными» камнями и созданным с их помощью прямоугольником. Стоило создателям Стоунхенджа сдвинуть произведение к югу или северу на какие-нибудь 30-50 километров – и вся астрономическая геометрия претерпела бы такие изменения, что фигура, образуемая «опорными» камнями, из прямоугольника превратилась бы в параллелограмм. И чем дальше от нынешнего положения перемещать святилище, тем более «перекошенным» будет прямоугольник его «опорных» камней. Другими словами, в северном полушарии существует только одно место, в котором азимуты Солнца и Луны в их крайнем склонении разделены прямым углом. И это место есть та площадь, которую занимает Стоунхендж. Если, допустим, в день летнего солнцестояния Солнце встает над «пяточным» камнем в направлении линий, составляющих короткие стороны прямоугольника «опорных» камней, то можно быть уверенным, что в ближайшее к этому дню полнолуние Луна встанет точно в направлении длинных сторон композиционной формулы святилища. И наоборот, когда в день зимнего солнцестояния Солнце заходит в направлении коротких сторон прямоугольника «опорных» камней, то Луна в ближайшее к этому моменту полнолуние зайдет в направлении длинных сторон знаменитого прямоугольника (отклонение от прямого угла у фигуры, образуемой «опорными» камнями, составляет всего $1/5$ градуса, что меньше средней ошибки, допускаемой в современном строительстве). Получается, что *Стоунхендж есть перекресток Вселенной, на котором рано или поздно*

должна произойти встреча Солнца, Луны, Земли друг с другом и с человеком.

Диодор Сицилийский в «Истории древнего мира» (50 г. до н.э.) писал: «На севере расположен остров, населенный гиперборейями, которых называют так потому, что они живут за теми краями, откуда дует северный ветер Борей... О них рассказывают следующую легенду: Лета (мать Аполлона и Артемиды, любовница Зевса) родилась на этом острове, отчего гиперборейи *чтят с древних времен Аполлона больше, чем других богов.* Их считают жрецами Аполлона, так как каждый день они безмерно восхваляют бога в песнях и воздают ему великие почести. На острове есть *великолепное святилище Аполлона, украшенное многочисленными пожертвованиями, сферическое по форме...* Говорят, что с острова гипербореев Луна видна так, будто она очень близка Земле, и глаз различает на ней всевозможные возвышенности... Говорят также, что *бог посещает остров каждые 19 лет; это период, за который звезды завершают свой путь по небу и возвращаются на прежнее место...* При своем появлении солнечный бог играет на кифаре и танцует ночь напролет от весеннего равноденствия до восхода Плеяд, выражая таким образом *восторг по случаю своих побед...* Хранители святилища Аполлона именуется Бореадами, так как они происходят от Борей, и должности передаются в их роду из поколения в поколение»¹.

Приводимые Диодором Сицилийским свидетельства очень интересны и имеют, оказывается, прямое отношение к Стоунхенджу.

Ныне хорошо известно, что один полный лунный цикл (235 лунных месяцев по 30 солнечных суток) длится 18,61 солнечных года, что составляет почти 19 лет, совпадая со сроком, указанным древним историком. Это «сарос» (гр. *saros*) – период, по истечении которого в одной и той же последовательности повторяются солнечные и лунные затмения, знаменующие собой для людей встречу Луны и Солнца. Через 56 лет (три лунных цикла) по григорианскому календарю последовательность эпох затмений повторяется с точностью до 3-4 дней.

Сегодня установлено, что зимние восходы Луны над «пяточным» камнем Стоунхенджа и затмения Солнца и Луны происходят точно через 56 лет в 84% случаях. Когда полная Луна, освещая по «аллее» через «пяточный» камень своим первым лучом «алтарь», восходит напротив заходящего Солнца, весьма вероятно лунное затмение. Через пятнадцать дней, когда Луна продвинется по своей орбите и окажется между Солнцем и Землей, скорее всего произойдет солнечное затмение. Фиксируют же шаги лунных лет в святилище 56 «лунок Обри», каждая из

¹ Цит. по: Хокинс Дж., Уайт Дж. Разгадка тайны Стоунхенджа. – М., 1984. – С. 127-128.
252

которых опредмечивает своей белой окружностью на земле один лунный год.

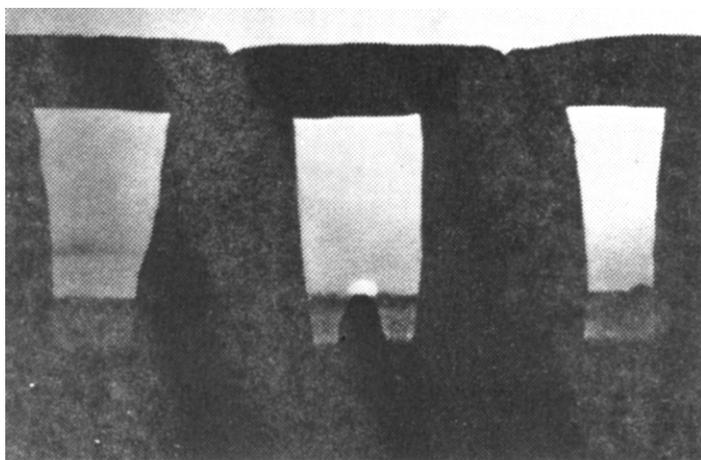
Более того, Стоунхендж может предсказывать не только год затмения, но его день и час при помощи 30 арок своего сарсенового «кольца» (каждая арка здесь соответствует суткам синодического лунного месяца). Если, допустим, передвигать каждый день из одной арки в другую специальный камень, то можно таким образом следить за фазами Луны и предугадывать наступление лунных затмений (которые бывают только в полнолуние) и солнечных затмений (которые бывают только в новолуние). Наблюдая за тем, взошла или нет полная Луна до того, как Солнце село, можно с точностью до одного часа назвать время затмения. Встреча светил вот уже тысячи лет наблюдается из Стоунхенджа с периодичностью в 56 лет тогда, когда Луна восходит над «пяточным» камнем как раз перед заходом Солнца. Если Луна взошла задолго до того, как Солнце зашло, то затмение явно случится не раньше, чем через несколько ночей. Если же Луна взошла после захода Солнца, то это означает, что затмение уже случилось.

Затмения всегда воспринимались древними людьми как нечто ужасное, ибо связывались с внезапной смертью несущего светлое благо божества. При солнечном затмении (Луна закрывает собой Солнце) у людей неизбежно возникало представление, словно дневное светило погасло, погубило, исчезло. Лунное затмение (Земля своей тенью закрывает Луну), порождая мрак, вызывало ощущение, будто ночное светило навсегда умерло, пропало, сгнуло. Думается, что в пору затмений смерть царил в Стоунхендже и вокруг него. Возможно, люди, чей пятидесятишестилетний жизненный путь был завершен, либо ритуально умерщвляли здесь сами себя, либо подвергались жертвенному умерщвлению. Не случайно вся Солсберийская равнина вокруг Стоунхенджа покрыта множеством огромных могильников, связанных, как показывают раскопки, с захоронениями отнюдь не только многочисленных строителей святилища. Да и сам Стоунхендж внутри богат могилами древних людей и кремированными человеческими останками. Есть вероятность, что легендарные гипербореи, прожив положенные богами 56 лет, специально съезжались издалека в это сакральное место, чтобы в момент затмения и «гибели» светил умереть вместе с ними именно здесь.

Но соитие Солнца, Луны, Земли и человека – это не только смерть их относительно самостоятельных старых качеств, но и порождение жизни нового качества. Солнечное затмение приводит к явлению как бы нового Солнца, тогда как продуктом лунного затмения выступает как бы новая Луна. Стоунхендж, будучи точкой пересечения или пе-

рекрестком жизни «по Луне» (ось «север-юг») и жизни «по Солнцу» (ось «восток-запад»), неразрывно связан не только со смертью, но и с жизненным плодородием. Практически все элементы композиции святилища можно разбить на две группы. В одну из них входят части Стоунхенджа, имеющие фаллическую форму и символизирующие мужское оплодотворяющее начало. Это буквально все его отдельно стоящие вертикальные камни с заостренными клином вверх концами, включая сюда и «опорный» камень. В другую группу вмещаются части Стоунхенджа, несущие женскую плодотворящую символику. Это многочисленные каменные и земляные «кольца», «подковы» из сарсеновых и «голубых» камней, а также арки трилитов и сарсенового «кольца». При этом «мужские» и «женские» элементы святилища находятся здесь не в изоляции друг от друга, а в тесном взаимодействии между собой. Можно сказать, что Стоунхендж на протяжении тысячелетий с удивительным постоянством демонстрирует сакральный акт соития своих «мужских» и «женских» частей.

Допустимо предположить, что каждые 56 лет в момент затмения в святилище, отмечая факт встречи человека и бога, совершались не только ритуальные казни, но и ритуальные совокупления людей, призванные породить новое человеческое поколение. Гиперборей, видимо, считали начало жизни человека не с факта выхода младенца из материнской утробы, а с момента его зачатия (рис. 22).



*Рис. 22. Восход Солнца над «пяточным» камнем Стоунхенджа
20 июня 1964 года*

3.1.2. ВЕТХОЗАВЕТНАЯ СКИНИЯ

С точки зрения архитектуры представленная в Ветхом Завете **Скиния** – это «подвижной шатер», «переносная палатка», «куща». В Священном писании слово «Скиния» прилагается к некоему творению, произведенному Моисеем по велению Божию для того, чтобы служить местом пребывания Иеговы как царя Израилева и быть пространством для отправления торжественных богослужений. Произведение называется Скинией «свидетельства» потому, что оно выступает и вещественным проявлением духовного пребывания Бога среди своего народа, и местом откровений Божиих, и напоминанием народу еврейскому о его священных обязанностях Богу. Еврейское название «Огел моед» переводится как «Скиния собрания», т.е. пространство форума для богослужения¹. Выходит, что, с одной стороны, Скиния есть место пребывания Господа, а с другой стороны, это место для молящихся Богу людей. *Человеческое и божественное на территории Скинии пересекаются, сплетаются.*

Форма Скинии, ее план и содержание были во всех подробностях указаны Богом Моисею на горе Синае: «И пусть устроят люди Мне святилище, и буду обитать посреди них. Все, как Я показываю тебе, и образец Скинии, и образец всех сосудов ее, так и сделайте» (Исх. Гл.25, ст.8, 9). Господь детально оговаривает с Моисеем следующие вопросы: 1) о добровольных пожертвованиях «от всякого человека» как средств, так и материала для сооружения Скинии (Исх. Гл. 25); о проекте Ковчега откровения: «Там Я буду открываться тебе и говорить с тобою над крышкою, посреди двух херувимов, которые над Ковчегом откровения, обо всем, что ни буду заповедовать через тебя сынам Израилевым» (Исх. Гл. 25, ст.22); 3) о конструкции стола «из дерева ситтим» и светильника с семью лампадами: «Смотри, сделай их по тому образцу, какой показан тебе на горе» (Исх. Гл. 25, ст.40); 4) о покрывалах, брусках, шестах и завесе Скинии (Исх. Гл. 26); 5) об алтаре, дворе Скинии и елее для освещения (Исх. Гл. 27); 6) о намерении назначить Аарона и сыновей его священниками для священнодействия в Скинии (Исх. Гл. 28, 29); 7) об одеждах священников, ризе к ефоду и дощечке (Исх. Гл. 28); 8) о посвящении священников и ежегодных жертвах: «Это – всесожжение постоянное в роды ваши пред дверями Скинии собрания пред Господом, где буду открываться вам, чтобы говорить с тобою. Там буду открываться сынам Израилевым, и освятится место сие славою Моею... И буду обитать среди сынов Израилевых, и буду им Богом» (Исх. Гл. 29, ст. 42, 43, 45); 9) о проекте жертвенника для курения, курительном

¹ Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т. – М., 1995. – Т.2. – С. 588, 589; Библиейская энциклопедия: В 2 т. – М., 1991. – Т.2. – С. 159-161.

составе и умывальнике (Исх. Гл. 30); 10) о программе выкупа для поддержки святилища (Исх. Гл. 30).

Весьма важным является то, что Господь, повелевая Моисею на горе Синае создать святилище, настоятельно рекомендует ему конкретных мастеров (художников), которым доверяет про-изведение Скинии в качестве «искусственной», «искусной» и «искушающей» вещи: «Смотри, Я назначаю именно Веселиила, сына Уриева, сына Орова, из колена Иудина; и Я исполнил его Духом Божиим, мудростью, разумением, ведением и всяким искусством, работать из золота, серебра и меди, резать камни для вставливания и резать дерево для всякого дела. И вот, Я даю ему помощником Аголиава, сына Ахисамахова, из колена Данова, и в сердце всякого мудрого вложу мудрость, дабы они сделали все, что Я повелел тебе: Скинию собрания и Ковчег откровения и крышку на него, и все принадлежности Скинии, и стол и принадлежности его, и светильник из чистого золота и все принадлежности его, и жертвенник курения, и жертвенник всесожжения и все принадлежности его, и умывальник и подножие его, и одежды служебные и одежды священные Аарону священнику, и одежды сынам его, для священнослужения, и елей помазания и курение благовонное для святилища: все так, как Я повелел тебе, они сделают» (Исх. Гл. 31, ст. 2-11). Показательно, что Господь, сотворивший без чьей-либо помощи за несколько дней Солнце, Луну, звезды, небо, Землю, воду, сушу, растения, животных, человека и увидевший, что «все, Богом созданное, хорошо весьма», решил про-извести Скинию не Сам, а через избранных им мастеров-художников. Предложив людям проект Скинии, Господь тем самым осуществил движение бесконечного навстречу конечному, одновременно через дарованные Моисею заповеди призвав сынов Израилевых при изготовлении святилища совершить собственное встречное движение от конечного к бесконечному.

Люди же, устав ожидать божественных указаний, решили по своему разумению, ориентируясь на собственные чувства и мысли, про-извести произведение в качестве места встречи человека и Бога: «Когда народ увидел, что Моисей долго не сходит с горы, то собрался к Аарону и сказал ему встань. И сделай нам бога, который бы шел пред нами; ибо с этим человеком, с Моисеем, который вывел нас из земли Египетской, не знаем, что сделалось. И сказал народу Аарон: выньте золотые серьги, которые в ушах ваших жен, ваших сыновей и ваших дочерей, и принесите ко мне. И весь народ вынул золотые серьги из ушей своих, и принесли к Аарону. Он взял их из рук их, и сделал из них литого тельца, и обделал его резцом. И сказали они: вот бог твой, Израиль, который вывел тебя из земли Египетской! Увидев сие, Аарон поставил пред

ним жертвенник, и провозгласил Аарон, говоря: завтра праздник госпо-ду. На другой день они встали рано, и принесли всесожжения, и привели жертвы мирные: и сел народ есть и пить, а после встал играть» (Исх. Гл.32, ст.2-6).

В отместку за то, что сыны Израилевы про-извели по собственному усмотрению, самовыражаясь, свое произведение искусства, «поразил Господь народ за сделанного тельца, которого сделал Аарон... и пало в тот день из народа около трех тысяч человек» (Исх. Гл. 32, ст. 28, 35). *Наказание Богом людей за про-изводство золотого тельца есть свидетельство, что «искусственность», «искусность» и «искус» подлинного произведения искусства обязаны содержать в себе божественную, так и человеческую составляющие: «И всякий из вас мудрый сердцем пусть придет и сделает все, что повелел Господь» (Исх. Гл. 35, ст. 10). Ветхий Завет однозначно толкует, что бесконечное без взаимодействия с конечным так же как и конечное без отношения с бесконечным в отрыве друг от друга не в состоянии создать произведение искусства в качестве наполненного истиной места встречи человека и Бога.*

Здание Скинии, про-изведенное людьми по божественным правилам, представляло собой шатер в виде крытого продолговатого параллелепипеда, окруженного открытым двором. Все твердые части Скинии – столбы, доски, шесты – были выделаны из дерева ситтим. Шатер был разделен внутренней завесой на два отделения: первое, восточное, называлось Святое или святилище, а второе, меньшее, западное – Святое Святых. Двор был окружен оградой, т.е. столбами, которые были обвешаны завесами из виссона. С востока был вход во двор, закрываемый завесой на четырех столбах. Прямо против ворот внутри двора возвышался алтарь, или жертвенник всесожжения. Между жертвенником и Скинией перед первой завесой святилища стояла умывальница, устроенная из медных зеркал. Из нее священнослужители омывали руки и ноги перед входом в святилище и перед жертвоприношением. Святилище имело следующие принадлежности: светильник из золота, устроенный наподобие древесного столба, по сторонам которого выходили по три ветви с чашками, декорированными яблоками и цветами; в семи лампадах светильника непрерывно горел чистый елей, выжатый из маслин. Напротив светильника помещался продолговатый стол на ножках – трапеzia из дерева, обложенная золотом; на столе находились меняющиеся каждую субботу двенадцать хлебов предложения, по числу колен Израилевых, а также стояли блюда, фимиамники, чаши и кружки – все из чистого золота. Против второй завесы стоял алтарь кадилный, с рогами на четырех углах. На нем кадили или курили осо-

бенным составом. Внутренняя завеса, отличавшаяся от внешней искусно вытканными на ней херувимами, отделяла от святилища священнейшую часть Скинии, Святое Святых. Здесь посредине стоял Ковчег Завета, над крышкой которого являлся Господь.

Выходит, что *внутри пространства Скинии выделялись дополнительно человеческое и божественное пространства, одновременно разделенные и объединенные границей тканой, или текстовой, завесы (текст – лат. *textum* - ткань, соединение, изготовление).*

Изготавливали Скинию как место соединения, переплетения, связывания, сшивания конечного с бесконечным: «Веселиил и Аголиав и все мудрые сердцем, которым Господь дал мудрость и разумение, чтобы уметь сделать работу, потребную для святилища, как повелел Господь... Он исполнил сердца их мудростью, чтобы делать всякую работу резчика и искусного *ткача и вышивателя* по голубой, пурпуровой, червленной и виссонной *ткани, и ткачей*, делающих всякую работу и составляющих искусные *ткани*... *И способность учить других* вложил Господь в сердца Веселиила, сына Урии, сына Ора, из колена Иудина и Аголиава, сына Ахисамахова, из колена Данова... И сделали всё мудрые сердцем, занимавшиеся работаю Скинии... И сделали всё из приношений сынов Израилевых Господу для устройства Скинии собрания и для всех потребностей её и для священных одежд... Так кончена была вся работа для Скинии собрания; и сделали сыны Израилевы всё; как повелел Господь Моисею, так и сделали» (Исх. Гл. 35-39).

После создания Скинии в качестве произведения искусства святилище было освящено весьма торжественным и величественным обрядом: «И покрыло облако Скинию собрания, и слава Господня наполнила Скинию. И не мог Моисей войти в Скинию собрания, потому что осеняло ее облако, и слава Господня наполняла Скинию. Когда поднималось облако от Скинии, тогда отправлялись в путь сыны Израилевы во все путешествие свое. Если же не поднималось облако, то и они не отправлялись в путь, доколе оно не поднималось. Ибо облако Господне стояло над Скиниєю днем, и огонь был ночью над ней пред глазами всего дома Израилева, во все путешествие их» (Исх. Гл. 40, ст.34-38).

«Скиния признается прообразом церкви Христовой. Самый вход в Скинию с востока означал, что ветхозаветная церковь еще ожидала явления солнца правды – Христа. Двор Скинии, в который позволено было входить всем, не только мужчинам, но и женщинам, и притом не только евреям, но и язычникам, изображал вселенский характер церкви Христовой. Умывальница прообразовала купель крещения. Святилище, доступное одним священникам, изображало истинных чад Божиих, т.е. истинно верующих христиан. Святое Святых было образом неба,

куда Иисус Христос как первосвященник вошел и приобрел вечное искупление и очищение грехов всех людей»¹.

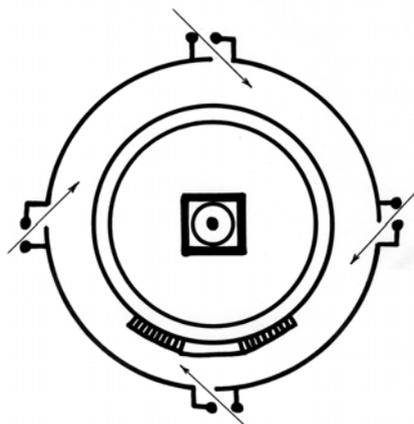
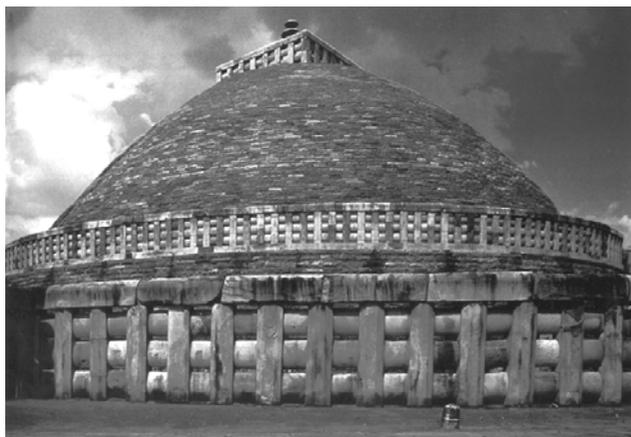
Во время странствий евреев по пустыне Скиния всегда стояла среди их стана. Шатры священников и левитов окружали ее в определенном порядке, а на некотором расстоянии от Скинии ставили шатры люди колен Израилевых, разделенных на четыре великих отдела, состоящих каждый из трех колен; при этом каждый отдел имел свое собственное наименование и знамя.

В Ветхом Завете есть указание на то, что человек, обесконечиваясь в своем стремлении навстречу Богу, не может всецело лишиться себя конечности, ибо это неминуемо приведет его к смерти: «И сказал Господь Моисею: лица Моего не можно тебе увидеть; потому что человек не может увидеть Меня и остаться в живых» (Исх. Гл. 33, ст.20). С другой стороны, и Господь, дабы «обитать среди сынов Израилевых и быть им Богом», должен внести меру конечного в бесконечность: «И сказал Господь: Я проведу пред тобою всю славу Мою, и провозглашу имя Иеговы пред тобою» (Исх. Гл. 33, ст.19). Гармония конечного и бесконечного – вот суть такого произведения искусства, как ветхозаветная Скиния – место встречи человека и Бога.

3.1.3. СТУПА № 1 В САНЧИ

Произведение древнеиндийской культовой архитектуры **Ступа № 1**, входящее в состав старейшего и крупнейшего буддийского комплекса Северной Индии Санчи (штат Мадхья-Прадеш), является эталонным сооружением подобного типа (слово «ступа» на санскрите мужского рода, связано с корнем «стха», соотносимом с кругом понятий: «становление», «устав», «постановка», «ствол», «макушка», «выправка»). Этот своеобразный храм был построен в 250 г. до н.э. по указанию великого императора Древней Индии Ашоки из династии Маурьев. Между 180-150 гг. до н.э. при Шунгах Ступа была увеличена почти вдвое наслоениями кирпича, облицована блоками красного песчаника и покрыта белой штукатуркой. Ныне высота сооружения составляет 16, 5 м, а диаметр основания - 36, 6 м (рис. 23). Ранние архитектурные творения типа «ступа» являются хранилищами реликвий Будды и буддийских святых, более поздние выступают в качестве мемориалов, воздвигнутых в честь событий, связанных с буддизмом.

¹ Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т. – М., 1995. – Т.2. – С. 589.



*Рис. 23. Общий вид и план древнебуддийской Ступы № 1 в Санчи.
250-150 гг. до н.э.*

Слово «санчи», возможно, является искажением индийского слова «сангха» благодаря историческим изменениям самого исходного слова и его двойного перевода: сначала с санскрита на английский, а затем с английского на русский. *Сангха* – это буддийская община, одна из великих ценностей и трех великих защит религии буддизма и каждого ее адепта (наряду с *Буддой* в качестве Учителя и *Дхармой* – Законом). Вполне естественно, что крупнейший буддийский комплекс, строившийся в период активного распространения учения Будды (II в. до н.э. – I в.н.э.), представлялся центром буддизма и в первую очередь центральной буддийской общиной – Сангхой¹.

¹ Павлов Н.Л. Алтарь. Ступа. Храм. Архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев. – М., 2001; Тюляев С.И. Искусство Индии. – М., 1988.

Ступа № 1 состоит из нескольких относительно самостоятельных элементов (рис. 24). Основанием произведения служит разделенный на три горизонтальные части *круглый в плане алтарь* – «ведика».

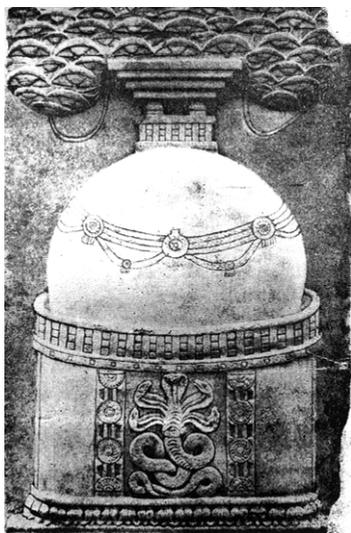


Рис. 24. Древнеиндийское рельефное изображение первоначального облика Ступы № 1 в Санчи

Надо заметить, что с глубокой древности люди разных культур отмечали центр или фокус обитаемой местности алтарями. Каждое обжитое человеком пространство – площадь, двор, дом, пещера – имело свой смысловой центр, вокруг которого вращалось все бытие. Алтарь служил центром земного существования человека, основанием вертикального канала, связывающего каждое конкретное место обитания людей с божественным небесным пространством. Первичная форма алтаря – камень с природной или искусственно созданной плоской горизонтальной поверхностью. *Алтарный камень изначально выступал в значении земного основания мировой оси, верхний конец которой отмечался в зените, соотносимом днем с точкой полуденного стояния Солнца, а ночью – с Полярной звездой.* Древние алтарные камни обладают преимущественно тройной по вертикали структурой: во-первых, это плоское выступающее основание-плита, имеющее в плане форму круга, эллипса, квадрата или вытянутого прямоугольника, во-вторых, плоское выступающее завершение-плита (в плане круг, эллипс, квадрат либо прямоугольник) и, в-третьих, кубической, цилиндрической или шарообразной формы элемент между ними. Структура алтарных камней с удивительным постоянством моделирует архаическое мироздание

во всей его полноте: верхняя плита – это модель дотварного мира (чаша небесных сакральных вод как символ бесконечности), нижняя плита – модель поднебесного мира конечных тварей наличного бытия, средний элемент – центр Вселенной – предстает в символическом качестве эмерджента, интегрирующего конечное и бесконечное. Верхняя плита алтарных камней практически повсеместно имеет в центре углубление, которое, выступая в значении сакрального сосуда, даровало верующим возможность созерцать реальность дотварного мира, являющегося источником рождения всех конечных вещей мира тварного, а также в ходе религиозного ритуала предоставляло возможность испить из подобного углубления небесную влагу, скапливающуюся здесь в результате дождей. В этой связи огромный интерес представляет древнеиндийский каменный рельеф, изображающий «Колесо Закона» Будды, стоящее вертикально как раз на углублении верхней плиты пьедестала в виде трехчастного алтаря – репрезентанта буддийской Вселенной. Хорошо прочитывается ось, вертикально проходящая через центр произведения, а также некие «водные струи», изливающиеся вовне из «Колеса Закона» - символа Бога Будды (рис. 25).

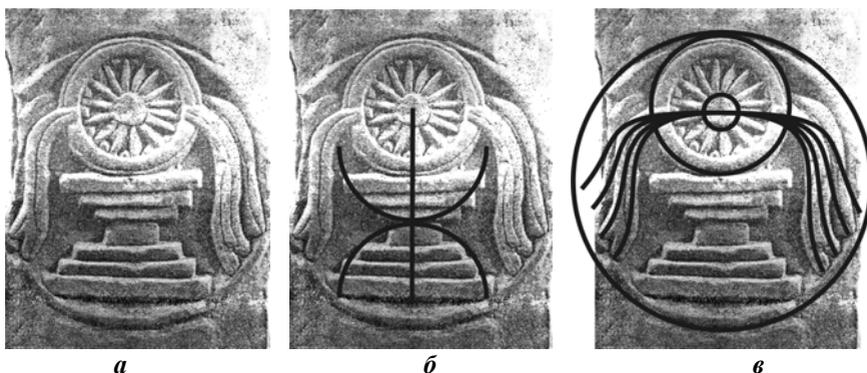


Рис. 25. Древнеиндийский каменный рельеф с изображением «Колеса Закона» Будды, стоящего на трехчастном алтаре – модели буддийской Вселенной (а); визуализация композиционных формул произведения «мировая ось» и «алтарь» (б); графическая фиксация кругового движения религиозно-энергетической эманации Единого во многое и имманации многого в Единое, истока божественной энергии из Горнего мира в мир Дольний и возвращение человеческой энергии из мира Дольнего в мир Горний (в)

На алтаре «ведике» Ступы № 1 возлежит кирпичная, облицованная камнем полусфера, именуемая «анда» (санск. – «яйцо»). «Анда» -

не что иное, как визуализация архаического представления о «мировом яйце», из которого когда-то развернулась Вселенная. В прошлом, когда сферическую «анду» Ступы покрывала белая и блестящая штукатурка, сходство ее с яйцом, вероятно, было поразительным, подтверждением чему являются современные белые буддийские ступы Непала, Тибета, Монголии. Интересно, что «анда» индийцами иначе называется «хиранья-гарбха» (санск. – «золотой зародыш»).

На вершине полусферической «анды» Ступы № 1 установлен «хармика» - кубический реликварий, в котором изначально помещались частички мощей Будды («хармика» - санск. «хармья» - «скала», «дворец», «крепость», «твердыня»). Положение и сакральное значение «хармики» символически свидетельствует о нем как о центральной вселенской твердыне, оплоте божества. На «хармике» Ступы в наличии три горизонтальные тяги, соответствующие трем буддийским защитам: Будде, Дхарме и Сангхе.

Раньше исследователи считали, что реликварий буддийские мастера, производя ступы, помещали в «анду». Однако современный анализ показал, что обнаружение реликварных урн в плоти «анды» вызвано неоднократным достраиванием ступ. При реконструкциях святилищ, которые производились регулярно, их алтарь «ведика» расширялся, а полусфера «анды» обкладывалась новыми слоями кирпича и камня. Наверху выросшей в размерах ступы устанавливалась новая «хармика», а старый реликварий не уничтожался, а со всем своим сакральным содержанием оказывался погруженным вовнутрь «анды», где его при раскопках и находили европейские археологи.

Над «хармикой» Ступы № 1 было воздвигнуто трехступенчатое расширяющееся кверху квадратное в плане сооружение (разрушено в XIX веке при взломе реликварной камеры грабителями Ступы), которое сверху имело своеобразную выемку, предназначенную для хранения сакральной влаги. Это «дрона» - чаша небесных или первичных дотварных вод («дрона» - санск. «сосуд», «корыто», «бочка», «седалище бога», «трон божества»).

Тело Ступы № 1 сверху донизу пронзает врытый в землю и торчащий из «хармики» деревянный столб «юпа» - символ опорной оси Вселенной («юпа» - санск. «мировой столп», «мировая гора», «мировое древо»),

Снаружи на «юпу» нанизаны как бы венчающие Ступу плоские и круглые в плане «зонты» - символ опять-таки трех буддийских защит. Высота святилища до кончика «юпы» с «зонтами» ныне составляет 23,6 м.

Не сложно заметить, что композиционная организация Ступы № 1 представляет собой систему *«алтарь на алтаре»*. Нижний «алтарь» - это трехчастный цоколь «ведика». Верхний «алтарь» есть структура из «анды», «хармики» и «дроны», имеющая своей осью «юпу». Здесь все три элемента модели Вселенной четко локализованы. Две ключевые границы между тремя единицами модели Мироздания архитектурно зафиксированы в стыках «анды» и «хармики», «хармики» и «дроны». Примечательно, что так называемый верхний «алтарь» моделирует Вселенную несколькими способами. Во-первых, в свернутом зародышевом виде – как яйцо или золотой зародыш, возлежащий на алтаре Знания («ведика») и привязанный к нему пуповиной «юпы». Во-вторых, в развернутом (в плане) виде от точки «юпы» через квадраты «дроны» и «хармики» к окружности «анды». В-третьих, в раскрытом виде, визуализируя дотварный мир посредством «анды» - полусферической каменной скорлупы небосвода с заполняющими ее кирпичами-тварями, а центр-эмерджент - с помощью «хармики» с реликвариями Будды – этого центрального дворца Вселенной, места встречи твари и Творца.

Ступа № 1 расположена внутри кольцевой в плане монументальной каменной ограды, состоящей из восьмигранных столбов («тхаба») высотой 2,7 м, в специальные гнезда которых вставлены три горизонтальных ряда круглых брусьев («сучи» - санск. «иглы»), соответствующих числу буддийских защит. Брусья сверху по всему периметру покрыты массивными каменными балками, вместе с которыми ограда достигает 3, 4 м высоты.

Ограда Ступы № 1 лишена скульптурного оформления, хотя довольно часто каменное окружение буддийских ступ древнеиндийские мастера снабжали множеством скульптурных изображений. Например, ограда Ступы № 2 в Санчи и Ступы в Бхархуте (II-I вв. до н.э.) весьма богато украшены рельефными сценами. Особенно интересна декорация столбов-тхаб ограждения данных ступ. Здесь каждый из сохранившихся до наших дней столбов представлен в качестве алтаря, о чем свидетельствуют покрывающие столбы рельефы. Чаша небесных вод показана «в разрезе» как рельефный полукруг с неотъемлемой своей принадлежностью – цветком лотоса внутри. Центр Вселенной изображен в виде круга опять-таки с солярным цветком внутри (на столбах-тхабах Ступы в Бхархуте узел Мироздания предьявлен кругом цветка лотоса с рельефным изображением Будды в центре). Поднебесный мир показан в виде полукруглого купола. В этой связи интересно, что в нижней части столбов-тхаб Ступы № 2 в Санчи под половинкой цветка лотоса как символа тварного мира дополнительно помещено изображение мангу-

ста, являвшегося для древнеиндийских буддистов знаком плодovitости и богатства (рис. 26).



Рис. 26. Рельефы ограды Ступы в Бхархуте. II-I вв. до н.э.

Четверо каменных ворот Ступы («торана»), строго ориентированные по сторонам света, были возведены в I в. до н.э. Каждые ворота имеют по три надвратные перемычки, покрытые многочисленными рельефами, раскрывающими различные аспекты трех священных защит буддизма (рис. 27). Так, например, на внутренней стороне восточных ворот Ступы, на нижней перемычке понятие «Сангха» визуализировано посредством изображения многочисленных людей и животных, консолидирующихся вокруг ступы – центра жизни буддийской общины. На средней перемычке понятие «Дхарма» воплощено через рельефный показ поклонения всего живого священному дереву Бодхи, под которым Будда получил откровение божественного Закона. Верхняя перемычка снабжена изображениями небесного рая – символами слияния просветленных людей с Учителем (рис. 28). Все архитектурные балки ворот Ступы по сторонам оканчиваются правильными спиралями – знаком священных буддийских свитков – сутр.

Единение человеческого существа с божественным Буддой в Ступе № 1 как месте встречи конечного с бесконечным представлено двумя основными путями – путем *эманации* энергии Абсолюта сверху вниз, от центра к периферии, от Единого во всякое наличное бытие, и путем *имманации* энергии человека к Богу снизу вверх, от периферии к центру, от отдельного существования в Полноту Бытия (рис. 29).

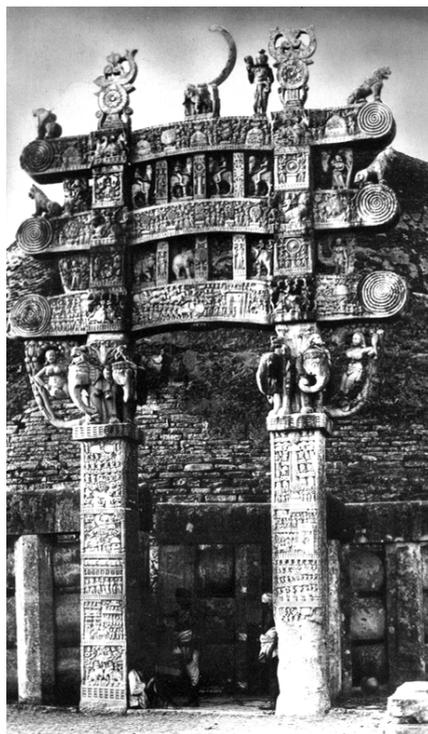


Рис. 27. Западные каменные ворота («торана») Ступы № 1 в Санчи



Рис. 28. Рельефы внутренней стороны архитравных балок восточных ворот Ступы № 1 в Санчи

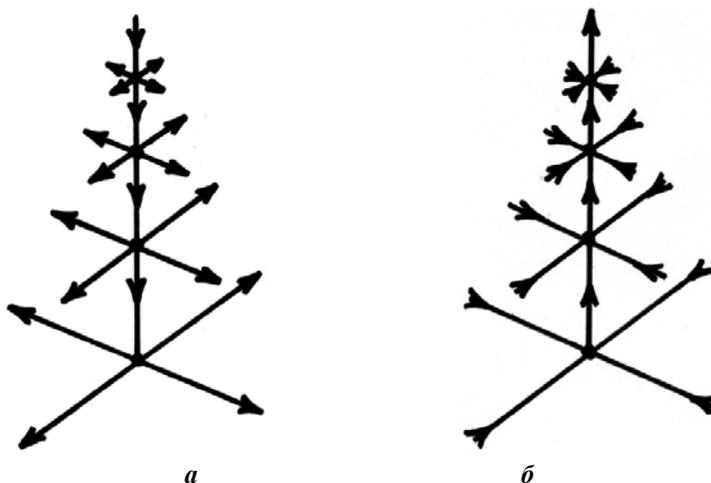


Рис. 29. Схематическое изображение процессов эманации божественной энергии Будды в мир людей (а) и имманации человеческой энергии от верующих к божественному Будде (б), визуализируемых архитектурой Ступы № 1 в Санчи

Путь эманации начинается с точки-семени, с бутонной почки, в роли которой выступает «юпа», погруженная в чашу первичных вод, ствол дерева, питаемый дотварной влагой и дающий жизнь всякому бытию. В бутоне «юпе» пребывает Ади-Будда, изначальная непроявленность сущности Вселенной, ответственный за ее разворачивание.

Момент раскрытия первичного бутона представлен в проведении реликварной камерой и священным сосудом с покоящимися в нем мощами проявившегося на земле Будды.

Эманация продолжает разворачивание божественной энергии посредством «хармики» Ступы, что выступает местом творения, где первичная («верхняя») субстанция творческим актом Дхьяна-Будд претворяется по четырем направлениям, в поднебесный мир, во все его феноменальное богатство. Дхьяни-Будды промысливают, проектируют поднебесный мир. Четверо из них занимаются раскрытием мира по сторонам света, а пятый – по вертикали сверху вниз. Кубическая форма «хармики» призвана в этом случае подтвердить божественную «правильность» ядра Вселенной, ибо буддисты убеждены в изначальной «квадратности» дотварного мира. Мир же людей, как проясняет Шатапатха брахмана, отнюдь не «квадратный», а «круглый».

Выйдя за пределы «хармики», эманация бесконечного в конечное достигает крыглой в плане «анды», изливаясь по ее сферической по-

верхности вниз. В ярусе земных Будд последовательность их появления представлена в виде пространственной ориентации Ступы на четыре стороны света, соотносимые с «историческим временем», с четырьмя «югами». В центре, на оси времени – Будда Майтрея.

Эманация божественной энергии в конце концов упирается в алтарь «ведику», на который только и может проецироваться свыше и существовать в земных условиях пространственная и временная («историческая») картина Вселенной.

Излившись, наконец, на священную землю внутри ограды, через четверо ворот Ступы буддийская энергия распространяется за границу святилища в профанный мир, укрепляя верующих и обращая в веру неверующих.

Путь *имманации* конечного в бесконечное начинается с того момента, когда человек видит Ступу глазами верующего, ибо для буддиста каждая ступа – это символ стремления к священной горе Меру, находящейся в центре Вселенной, знак религиозного тяготения к внешней манифестации Будды в виде святилища. Буддисты полагают, что Будда пребывает вечно – в каждый момент времени – и может проявить себя в мире в разных формах, в том числе и в форме Ступы. Обращаясь к Будде-ступе, буддисты преобразуют события, случившиеся с Учителем когда-то, в действия, происходящие здесь и сейчас. Истории, которые происходили с Буддой в разное время и в разных местах, как бы сводятся в одно место и являются во время праздничного ритуала у Ступы.

Ворота святилища сконструированы таким образом, что проходящий через них обязательно получает, согласно предложенным Буддой правилам, направление движения вокруг святилища по часовой стрелке. При этом ритуальный обход Ступы предполагает путь с востока на запад, называемый в буддизме «прадакшина-патха». Для обхода существуют два яруса: нижний по земле и верхний по гребню «ведики».

Движение буддиста по нижнему ярусу происходит у основания Ступы возле «ведики» внутри массивной ограды (*рис. 30*). Высокая, практически глухая каменная граница полностью изолирует верующего от внешнего мира, заставляя его тем самым максимально сосредоточиться на процедуре обхода алтаря. Все внимание буддиста сконцентрировано в это время на алтарном цоколе, на «ведике», т.е. на познании зримо явленной сущности. Приобщаясь к наглядно данному божественному, человек отчуждает себя от поверхностных земных помыслов.



Рис. 30. Пространство внутри ограды Ступы № 1 в Санчи

Подъем на верхний ярус огражден двумя каменными плахами. Путь по ступеням наверх – это путь буддиста в иной, особым образом сакрализованный мир. Движение здесь связано с четным числом, обеспечивающим благополучное прохождение пути в обоих направлениях, туда и обратно (*рис. 31*).



Рис. 31. Каменная лестница, ведущая на «ведику» Ступы № 1

По верхнему краю «ведики» Ступа имеет низкую ограду, содержащую в себе все те же три великие буддийские защиты, но с акцентом

не на «Сангху», а на принцип индивидуального достижения единения конечного с бесконечным. Верхний ярус Ступы № 1 предназначен для очистившихся от скверны профанного мира, для особо посвященных, овладевших высокой степенью сосредоточения, и потому не нуждающихся в полной изоляции от внешнего мира.

Замечено, что при обращении человека, стоящего на гребне «ведики», лицом к белой сферической поверхности «анды» и восприятию ее с близкого расстояния происходит оптико-физиологический эффект «выворачивания» сферы: буддист, сосредоточенный на желании слияния с Буддой, внезапно вдруг ощущает себя не вне, а внутри яйцеподобной «анды», на миг как бы принимающей человека в свое лоно.

Дальнейшее движение конечного к бесконечному – это умозрительный (ум зрит) путь буддиста вверх от «хармики» сначала по ступеням «дроны», а потом, с помощью Будд, призванных на земле помогать каждому человеку пройти путь освобождения, через Майтрею по ступеням «зонтов» к «юпе», т.е. вознесению душой к Дхьяна-Буддам, промыслившим будущее мира. Далее – духовное приобщение к Ади-Будде, источнику Вселенной, Абсолюту.

При выходе с территории Ступы через ворота человек, испытавший мгновения преображения, видит изображенный в рельефах идеальный жизненный путь и конечную цель буддиста: от монашеской жизни в общине с постоянным поклонением и почитанием Ступы к постижению Вселенского Закона; от постижения Закона к окончательно отрешению от профанного мира, просветленное слияние с Буддой и вечное блаженство нирваны.

3.1.4. ПАРФЕНОН В АФИНАХ

Эталонным произведением «Древнегреческого Классицизма», с великолепной искусностью чувственно являющим суть религии античных греков, несомненно, является **Парфенон** – главный храм Афин, созданный в 447-432 годах до рождения Христова архитекторами *Иктином* и *Калликратом* в пору правления великого Перикла (*рис. 32*).

Парфенон – это прежде всего плоскостное творение зодчества, призванное посредством каменных форм производить мудрую энергию богини Афины слоями изнутри вовне и сверху вниз. Ежегодно в утро рождения новой Луны (эллины пользовались лунным календарем), в период летнего солнцеворота, в то самое мгновение, когда первый солнечный луч попадал сквозь двери в сакральное пространство Парфенона и, освещая, оживлял золотое изображение Афины, одновременно начинались новогоднее панафинейское шествие греков на Акрополь и эманация божественной энергии, оплотнившейся в плоти статуи, за

пределы святилища. Выплеск бесконечного в конечное от центра к периферии проходил поэтапно, что подтверждает план сооружения, напоминающий срез дерева с отметками годовых колец (рис. 33). Сначала мудрость Афины, эмануруя вовне сквозь тонкую оболочку её полого внутри скульптурного изображения, просачивалась через слой колоннады, непосредственно окружавшей статую богини, стоящую на оси в центре храма. Затем божественная энергия, ширясь, проникала сквозь квадраты мраморных стен целлы. Потом она изливалась через строй колонн западного и восточного портиков периптера. Далее эманурующая мощь божества потоком проходила по интерколумниям сквозь ряд колонн птерона и растекалась по ступеням стереобата, достигая плоти и души эллинов, с верой и надеждой пришедших к храму.

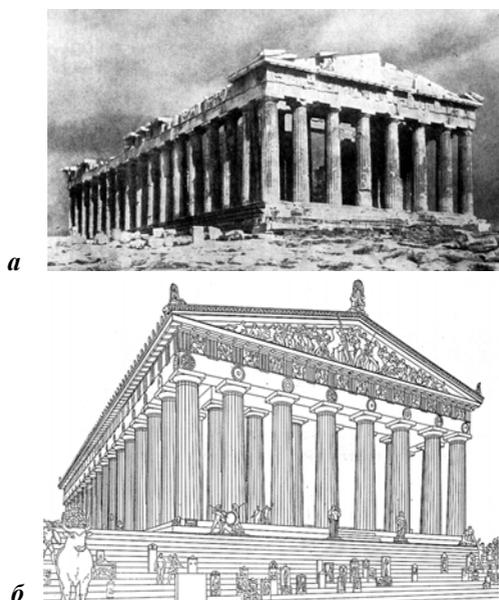


Рис. 32. Современный вид и графическая реконструкция древнегреческого Парфенона

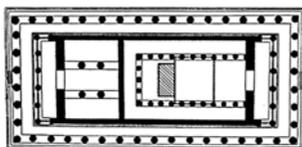
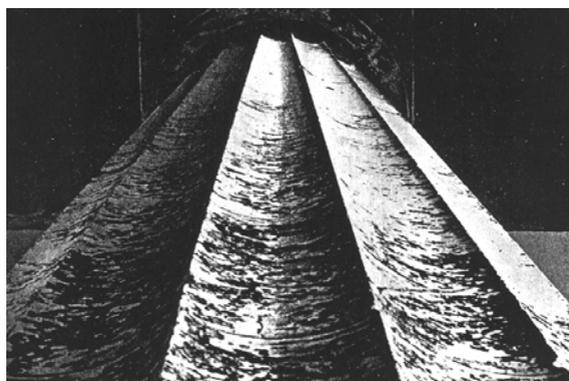
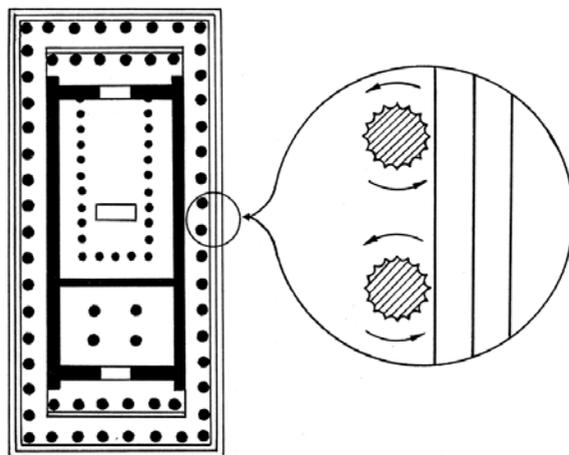


Рис. 33. План Парфенона, напоминающий срез дерева с отметками годовых колец

Процессу эманации бесконечного в конечное изнутри вовне активно способствуют каннелированные колонны Парфенона. Меняющаяся каждую минуту светотень заставляет ребра каннелюр работать наподобие гигантских шестерен и мерно оплотняют божественное неограниченное в кристаллизующиеся на глазах зрителей геометрически четкие каменные формы (рис. 34). На это же направлена и деятельность скульптурных тимпанов Парфенона. Статуи западного фронтона являются сценой порождения Афиной и Посейдоном на благо людям маслинового дерева и водного источника. Композиция восточного фронтона представляет акт рождения Афины в качестве родника мудрости человеческой из головы Зевса.



а



б

Рис. 34. Светотень на каннелюрах Парфенона (а); механизм «движения шестерен» колонного пояса храма Афины под действием солнечных лучей с утра до вечера (б)

Решению проблемы оплотнения божественных предписаний подчинен и плоскоотно решенный фриз-зофор храма, рельефные персонажи которого призваны были не столько отражать действительное панафинейское шествие, сколько служить способом приведения в соответствие с архитектурным ритмом сооружения ритм движения множества реальных человеческих тел панафинейской процессии.

Исход божественной энергии сверху вниз по архитектурным элементам Парфенона осуществляется опять-таки этапами, чему способствует слоистая, будто пирог, структура храма. Чувственно явившись в точке конька кровли святилища, мудрые предписания богов Олимпа, эмануруя, постепенно овеществляют себя, во-первых, с помощью капель-гутт карнизной плиты, во-вторых, вертикалями триглифов слоя антаблементного фриза, в-третьих, гуттами полочки архитрава, в-четвертых, каннелюрами колонн, в-пятых, расширяющимися книзу ступенями стереобата. Следует заметить, что наклонные линии скатов кровли Парфенона, если их продлить до земли, образуют по сторонам храма своеобразные геометрические фигуры, которые можно рассматривать как своего рода зоны повышенного воздействия архитектуры святилища на зрителя, пространства «облучения» конечного бесконечным.

Архитектура Парфенона ярко линейна. Храм словно демонстрирует процесс обретения архитектурными формами классической устойчивости и определенности, в общении со зрителями набирая вес и объем. Его курватуры, вспучивая изнутри формы сооружения, предельно проявляют их, ограничивают, кристаллизуют, максимально подчеркивая вертикали и горизонталь храма, его несущие и несомые элементы.

Парфенон, будто бравидуя своей линейной выправкой, предъявляет каждому взошедшему на Акрополь человеку свое северо-западное ребро. Тем самым архитектура храма как бы провоцирует людей уйти от угла святилища и занять по отношению к Парфенону фронтальное местоположение, способное открыть перед зрителями преимущества его классицистически и классически решенных фасадов.

Каждая форма Парфенона предельно воспринимаема и прояснена. Даже статуи фронтонов и рельефы фриза-зофора, принципиально наблюдаемые в ракурсе из-за высокого их расположения, в целях максимального удобства контакта со зрителем устроены с небольшим наклоном сверху вниз. В случае же, когда некоторые фронтонные скульптуры явлены лишь частично (фигуры Гелиоса и Нюкс восточного тимпана представлены только по пояс, а их колесницы изображены исключительно с помощью конских морд), их общие габариты ясны, а умозрительное достраивание до целого максимально облегчено.

Храм в период древнегреческих Панафиней в течение дня, оживая, постепенно обретал классицистическую ясность (для эллинов день символизировал собой жизнь, а ночь – смерть). Например, ранним утром, когда Солнце еще только всходило над Аттикой, а панафинейское шествие только приближалось к Парфенону, интенсивно освещена лишь восточная часть здания. Западный же фасад святилища, выходящий на город и движущуюся от него процессию, в это время был погружен в глубокую тень. Только к вечеру солнечные лучи могли осветить западную часть храма. Получается, что в течение ряда часов Парфенон делал все от него зависящее, чтобы предельно прояснить посредством себя нормы и правила сообщества олимпийских богов, удобные людям.

Парфенон – воплощение божественного порядка и закономерности, образцовое изображение тектоничности Мироздания. Произведение замкнуто, геометрическая составляющая доминирует как в плане, так и на фасадах сооружения. В настоящее время, когда изрядное количество форм святилища по тем или иным причинам разрушено, остро ощущается их нехватка. Это означает, что каждый элемент храма, созданный когда-то древнегреческими мастерами, был Парфенону жизненно необходим, и доказывает, что искомую классицистическую целостность святилище обретет лишь после своего полного восстановления. Недаром храм по сию пору непрерывно реставрируется, и ведется нескончаемая борьба за возвращение святилищу всех украденных у него когда-то статуй.

Парфенон есть стоечно-балочная конструкция, сверху донизу пронизанная курвурами, призванными исправлять оптические искажения и иллюзии, возникающие при восприятии прямых горизонтальных и вертикальных линий. Однако курвуры заметны зрительскому глазу, открыто демонстрируя собой, что достижение Мирозданием тектонической правильности и геометрической четкости невозможно без способности человеческого разума, наделенного правилами божественной мудрости.

Парфенон как единое целое – это синтез множества относительно самостоятельных элементов. Не случайно каждая из разбросанных по музеям мира частей храма способна являть собой самоценный и независимый от общего экспонат, достойный персонального внимания, будь то фрагмент колонны, стены, скульптуры или декоративной резьбы.

Интересно, что в пору Панафиней храм Афины был способен сам без дополнительной помощи организовать людское шествие. Его архитектурные и скульптурные формы позволяли вступившую на Акрополь

единую панафинейскую процессию в районе западного портика разделить на множество потоков, заставляя их двигаться вдоль северного и южного фасадов с тем, чтобы, в конце концов, перед восточным портиком слить многих в новое единство, обусловленное множеством (рис. 35).

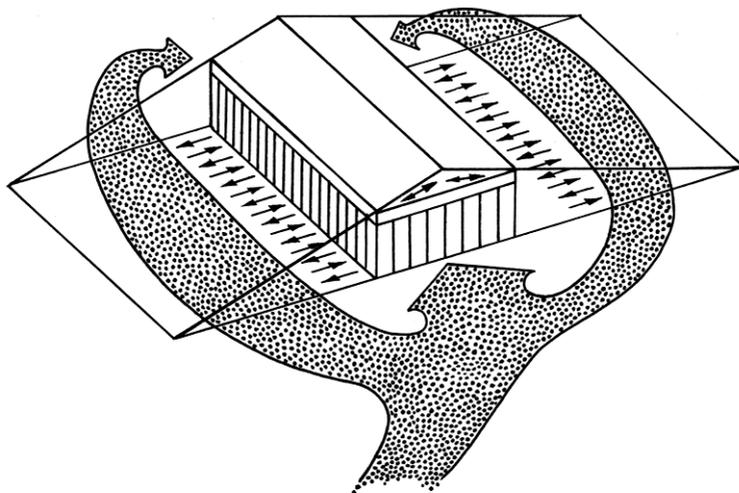
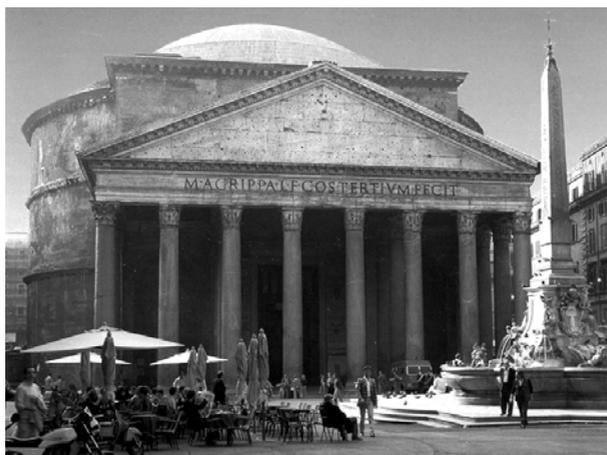


Рис. 35. Схема движения панафинейской процессии вокруг Парфенона, организуемого в основном посредством архитектурных форм храма Афины

Парфенон чувственно являет сущность античной религии одновременно в ее эго-, социо- и космоцентрической формах. Художественно воплощенное «диктатное» содержание буквально пропитывает каждую пору каменных форм святилища. Вместе с тем заметно тяготение спектра религиозных идей связываться в своеобразные группы, соотносимые с определенными участками здания. Например, западный фасад храма призван наглядно представить художественно оплотненные идеи, связанные с наделением всего афинского полиса божественным даром избранничества и общественно-политической мудрости. Южный и северный фасады Парфенона являют идеи, преимущественно направленные на внедрение мудрой Афиной в сознание каждого элина представления о личностном качестве положительной нравственной *arête*. Восточный фасад здания выступает наглядным носителем божественных законов, направленных на поддержание и развитие веры греков в возможность религиозной связи братской семьи эллинов с богами Олимпа.

3.1.5. ПАНТЕОН В РИМЕ

Архитектурное воплощение в культовом зодчестве «Древнеримского Классицизма» периода империи великолепно представляет **Пантеон** (118-128), возведенный на Марсовом поле в Риме архитектором *Аполлодором Дамаским* при непосредственном участии императора Адриана. «Храм всех богов» имеет вид купольной ротонды с портиком. Прежде к зданию храма по оси север-юг примыкал прямоугольный двор с портиками по периметру, входными пропилеями и триумфальной аркой в центре (рис. 36).



а

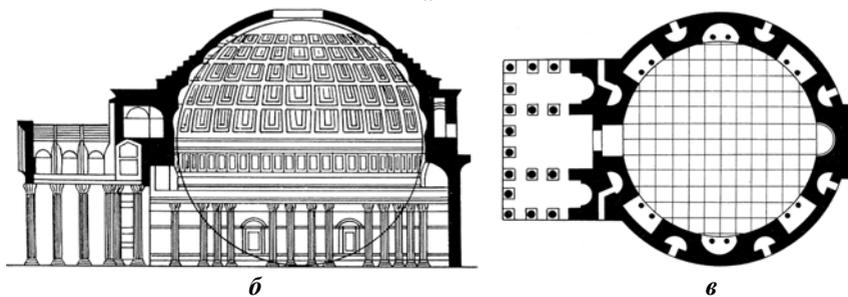


Рис. 36. Современный вид (а), осевой разрез (б) и план (в) древнеримского Пантеона

Трехмерность архитектуры Пантеона произведена путем последовательного наращивания плоских тектонических слоев изнутри вовне и сверху вниз от исходной точки, представленной световым отверстием опейон (лат. «глазок»). От центра к периферии исход божественного Блага изображен посредством следующих друг за другом овеществлен-

ных этапов: а) круглый в плане опейон – символ алтарной оси, соединяющей небо и землю; б) семь строго фиксированных радиально расходящихся кругов купола Пантеона; в) граница купола и стен цилиндра ротонды; г) прямоугольный аттик, вырастающий из ротонды в северной части основного объема храма; д) прямоугольник глубокого портика, равный по ширине произведшему его аттику; е) лестница в пять ступеней по всей ширине портика (рис. 37).

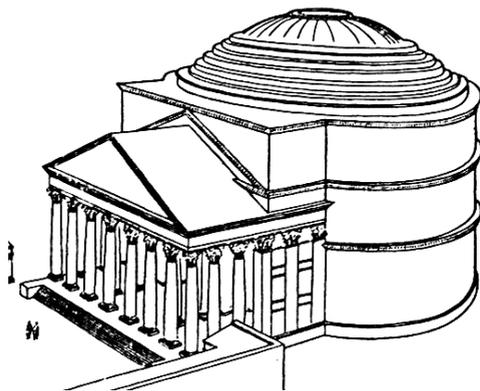


Рис. 37. Графическая реконструкция внешнего облика Пантеона

Эманация Единого во многое сверху вниз кристаллизована вещными формами Пантеона следующим образом: а) кольцо опейона на вершине купола; б) семь золотых ступеней купола храма от опейона до границы стен ротонды; в) параллелепипед аттика, по высоте равный цилиндру ротонды; г) коринфского ордера портик с фронтоном; д) цоколь со ступенями, изводящими божественное Благо в мир людей. В интерьере Пантеона изливание небесной Благодати в земной мир архитектурно оформлено так: а) опейон в качестве стержня композиции; б) купол (по отзывам современников напоминающий звездное небо), разделенный на ряды множества кассет, квадратная поверхность которых представляет собой своеобразный пирог из пяти слоев (нижние кассеты вдвое меньше нижних); в) охватывающий здание аттик, расчлененный пилястрами из цветного мрамора; г) пояс из колонн и пилястр коринфского ордера, своими вертикалями напоминающих дождевые струи; д) восемь уходящих вглубь храма огромных ниш, расположенных за колончатым поясом; е) каменный орнамент пола, бесконечно продолжающий композицию своего раппорта во все стороны за пределы ротонды (рис. 38). Получается, что Пантеон изображает идею роста и расчленения общей массы здания на сложную систему множества диффе-

ренцированных частей, отличных друг от друга как в экстерьере, так и в интерьере и связанных внутренней энергией процесса эманации Единого во многое, бесконечного в конечное. При этом каждая часть храма, вплоть до мельчайшей детали, ясно раскрыта в своих отчетливо линейных границах.



Рис. 38. Интерьер Пантеона, в целом сохранивший до наших дней свои первоначальные древнеримские формы

Пантеон – это пластически замкнутая структура, т.е. порядок, устойчивость, слаженность всех элементов сооружения. С одной стороны, в архитектуре храма контраст ротонды и портика подчеркнут очень сильно: ротонда кирпичная, а портик мраморный; ротонда почти гладкая, а портик богато украшен; ротонда подчеркивает массивность храма, а портик разлагает общую массу здания на колонны и антаблемент; ротонда расчленена тремя горизонталями, повторенными ступенями в основании купола, а в портике господствуют вертикали торжественных коринфских колонн. С другой стороны, портик и ротонда в Пантеоне образуют единое архитектурное целое. Портик связан с цилиндром ротонды тем, что над портиком имеется очень крутой фронтон, над кото-

рым возвышается аттик, а еще выше – ступени под куполом. Все эти части (вместе с кривой линией купола) связывают цилиндрический массив с ордером портика. Благодаря опосредующим звеньям в наружной массе Пантеона осуществляется движение, динамика и становление архитектурных форм. Рождается впечатление, будто портик вырастает из цилиндрического блока ротонды, и наоборот, масса ротонды является сгустившимся, сконцентрированным портиком.

В Пантеоне, благодаря коринфскому ордеру портика, все размеры здания вольно-невольно сводятся к нормальной высоте греко-римской колонны. От этого храм в целом кажется меньше, чем он есть на самом деле. Ордерные членения Пантеона таковы, что вызывают у человека потребность в уменьшении действительных размеров храма, рождая впечатление, что бесконечное Благо, кристаллизуясь в конечные архитектурные формы, как будто очеловечивается, т.е. обретает удобную для органов чувств человека меру.

3.1.6. СОБОР СВЯТОЙ СОФИИ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ

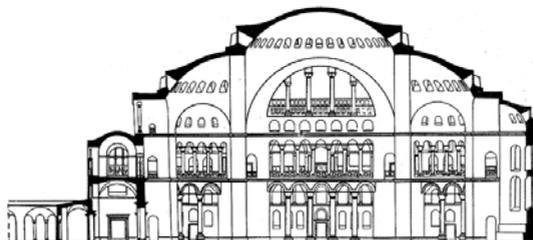
Специфика религиозности произведений архитектуры «Византийского Классицизма» отлично проявлена в главном здании империи **соборе Святой Софии** Константинопольской (532-537), возведенном по проекту зодчих Анфимия из Тралл и Исидора из Милета (рис. 39).

Храм представляет собой трехнефную базилику с нартексом, средний и широкий неф которой в центральной части перекрыт куполом. Есть вероятность, что в основу конструкции православного собора зодчие положили такие языческие сооружения «Древнеримского Классицизма», как базилика Максенция-Константина и Пантеон. В частности, о родстве с базиликой Максенция свидетельствует план Софии, расчлененный четырьмя промежуточными столбами на девять частей так, чтобы центральный неф получил искомую трехчастную форму. Что же касается родства храма с Пантеоном, то не секрет, что опорой проекта стал кубоктаэдр, описанный и проанализированный еще Архимедом. В построении кубоктаэдра его вертикальные дуги воспроизводят подпружные арки Софии; соединяющие их сферические треугольники – паруса храма; трехгранные углы при вершинах куба, опирающиеся на эти сферические треугольники, - забутовку над парусами сооружения; а венчающий сферический сегмент – сам купол здания. При диаметре софийского купола 31,2 м и, следовательно, такой же величине сторон проекции сферического квадрата, диагональ этого квадрата, а значит и диаметр большой полусферы, из которой он построен, составит 43,5 м. А это как раз диаметр купола Пантеона. Получается, что, сопоставляя Пантеон и Софию, архитекторы, проектируя храм, сконструировали сферический квадрат из купола

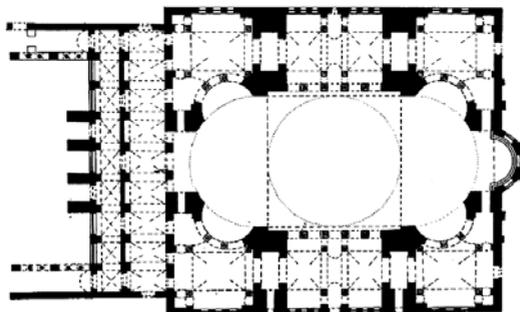
храм, сконструировали сферический квадрат из купола Пантеона. Это предположение подтверждается величиной пилонов, которые как раз дополняют радиус сферического треугольника до высоты классицистического «Храма всех богов» (небольшие несовпадения размеров частей сооружений вызваны «классом точности» архитектурный измерений и локальной разницей мер того времени).



а



б



в

Рис. 39. Современный вид с исламскими минаретами (а), разрез по главной оси (б) и план (в) византийского храма Софии Константинопольской

Храм Софии как нельзя лучше соответствует всем признакам, свойственным архитектуре Классицизма. Во-первых, здесь горизонталь преобладает над вертикалью. Во-вторых, композиционно выделена ось симметрии, делящая фасад на большую центральную и две меньшие боковые части. В-третьих, фронтальная ориентация отчетливо просматривается в разных архитектурных слоях сооружения. В-четвертых, все формы здания тяготеют к квадрату, окружности и полуциркульной арке. В-пятых, храм в плане близок к центрическим сооружениям, обеспечивающим равноценную фасадность восприятия Софии с разных точек зрения. В-шестых, в архитектуре здания ясно прочитывается его подразделение на многие части и одновременное их соподчинение, создающее впечатление единства в многообразии, т.е. то, что называется архитектурностью. В-седьмых, четко определены величина, мерность, пропорциональность, масштабность сооружения; основным средством гармонизации пропорций храма выступает модуль – наименьшая величина, принятая за единицу и целое число раз повторенная в других измерениях. В-восьмых, подчеркнута линейная ограниченность объема Софии от окружающего пространства. В-девятых, отмечена композиционная целостность и уравновешенность всех элементов здания, их утоленность, завершенность, замкнутость.

При эманации в Софии энергии Единого во многое переход от купола к базиликальному плану в восточном и западном направлениях осуществлен с помощью системы полукуполов. В эту систему входят два больших полукупола и пять малых. При этом один малый полукупол (шестой) заменен цилиндрическим сводом над главным входом из нартекса. Из-за включения конхи апсиды в систему полукуполов алтарная часть органично привязана к куполу: два главных центра Софии – купол и апсида, амвон и алтарь – оправдывают законность сосуществования.

Истечение божественной энергии от купола вниз в северном и южном направлениях происходит по мощным пилонам, от которых в интерьере видны только вертикальные линии, образованные уступами боковых колоннад. Переход от купола к пилонам осуществлен с помощью огромных парусов, родственных по своим очертаниям полукуполам и экседрам (*рис. 40*).

Полукупола вместе образуют геометрическую фигуру, приближающуюся к овалу. Вернее, здесь образуются три вписанные друг в друга фигуры, постепенно переходящие одна в другую: окружность купола в верхней части Софии, овал полукуполов в средней части сооружения, прямоугольник основного очертания в нижней части храма.



Рис. 40. Интерьер храма Софии Константинопольской

Четкое соответствие архитектуры храма св. Софии Константинопольской всем изобразительным свойствам стиля Классицизм отнюдь не означает, что здание напрочь лишено стилевых признаков, роднящих его с вобразительностью Ареаромантизма. Следует напомнить, что нет из-ображения без в-ображения и наоборот. Посему корректно говорить лишь о мере соотношения свойств из-ображения и в-ображения в конкретных произведениях искусства, о доминанте в творениях, близких Классицизму, чувственного явления тенденции оконечивания бесконечного.

3.1.7. ЦЕРКОВЬ «САНКТ МИХАЭЛЬ» В ХИЛЬДЕСХАЙМЕ

Классикой религиозности произведений архитектуры «Романского Классицизма» служит **церковь «Санкт Михаэль»** в Хильдесхайме (1010-1033).

Романский стиль (от лат. *romanum* – римский) – обобщающее название памятников искусства западноевропейского средневековья второй половины X–XII веков. Термин «романский», по-французски «романеск», появился в начале XIX столетия, когда историки и художни-

ки-романтики, открыв для себя искусство раннего средневековья заметили, что архитектура этой эпохи внешне напоминает древнеримское зодчество периода империи¹.

Михаэльскирхе в немецком Хильдесхайме представляет собой трехнефную базилику с двойным хором, двумя трансептами и парными башнями с восточной и западной стороны. Церковь, по виду напоминающую крепость, отличается устойчивостью, прочностью, симметричностью. Для храма характерна четкость горизонтального и вертикального планов, ясное распределение пространства (рис. 41).

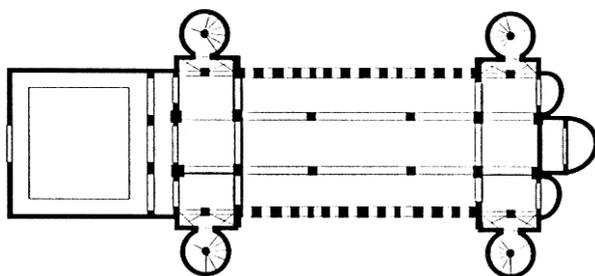
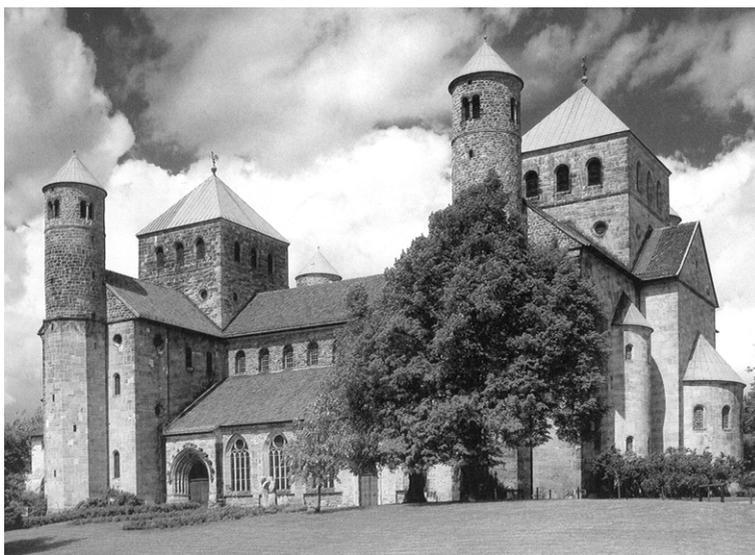


Рис. 41. Современный вид и план романской церкви «Санкт Михаэль» в Хильдесхайме

¹ Власов В.Г. Стили в искусстве: словарь. – СПб., 1998. – С. 465-469.

В основу структуры сооружения положен квадрат средокрестия, которому соответствуют квадрат хора и три квадрата центрального нефа. С обеих сторон средокрестия размещены два квадрата трансепта. Так как боковые нефы имеют вдвое меньшую ширину, то стороны их квадратов вдвое короче сторон квадратов среднего нефа. В углах больших средних квадратов помещены толстые столбы, а на углах меньших квадратов боковых нефов – колонны, поддерживающие поперечные подпружные арки. Получается, что эманация божественной энергии, начинаясь с башен средокрестий, заканчивается множеством колонн и столбов, символизирующих собой православных святых – оплот церкви (интересно, что в церкви на импостах написаны имена людей, прославившихся перед лицом Бога).

Облик Михаэльскирхе является итогом сложения и сопоставления простых, геометрически четких, легко обозримых и плоскостно наращиваемых объемов: центральная апсида, хор, апсиды хора, трансепт, башни трансепта, восточная и западная центральные башни, главный неф, боковые нефы, западные башенки с винтовыми лестницами, западный фасад, паперть (галилея), атрий (нартекс). В основе церкви лежит простейшая ячейка пространства (квадрат). Целое возникает как подобие, повторение, удвоение и модификация первоэлемента. Система храма изобразительно представляет мир хотя и парцелированный, но в основе своей слитный, построенный на принципе иерархии и подобия малого большому, многого Единому (рис. 42).

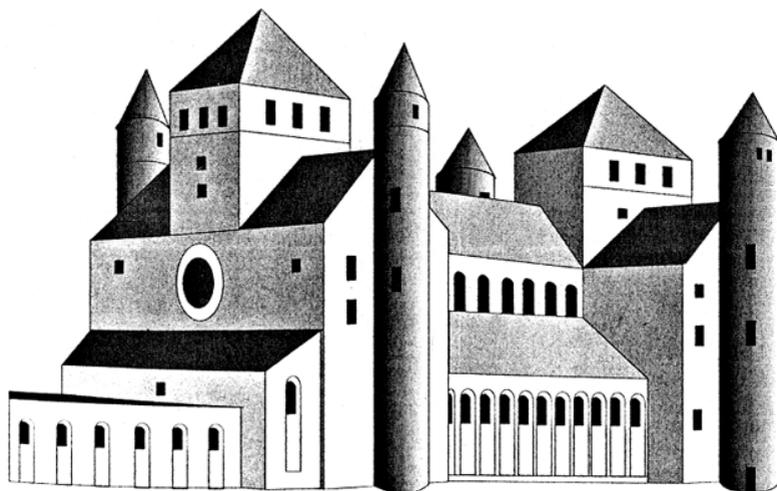


Рис. 42. Схематическое изображение основных архитектурных объемов церкви «Санкт Михаэль»

В структуре церкви изолированность каждого пространственного объема подчеркивают массивные и четко очерченные стены. Масса и ровная поверхность стены есть ведущее начало в облике романского храма. Наружный вид церкви, тяготеющий к фронтальности, выявляет утолщенность его внутренней структуры. Храм предстает как спустившийся из Горнего мира репрезентант небесного града, царство Божие, чувственно явленное в Дольнем мире во всей своей конкретной замкнутости и линейности, графической очерченности четких архитектурных контуров.

В интерьере сооружения наряду со стеной господствует полуциркулярная арка. Она завершает входной портал, повторяется в аркадах нефов, оконных проемах, в дугах подпружных арок, конхе апсиды. При этом ритму полуциркулярных арок придана особая величавость и сила (рис. 43).

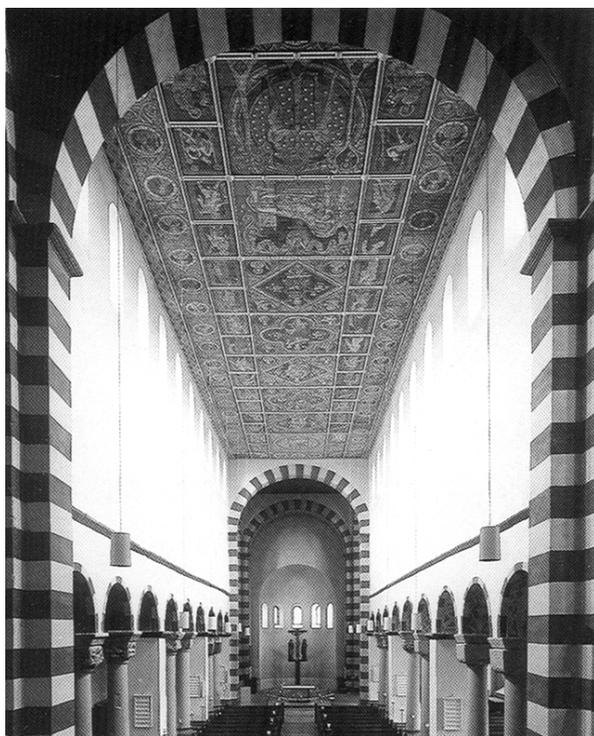


Рис. 43. Интерьер церкви «Санкт Михаэль» в Хильдесхайме

Свет в романской церкви, вливаемый в интерьер через окна клирестория, предстает в качестве духовной и всепроникающей божест-

венной энергии, которая, нисходя от плоского перекрытия (символ неба) к плоскому полу (символ земли), поэтапно обретает кристаллически ясные архитектурные формы.

3.1.8. СОБОР В РЕЙМСЕ

Творением архитектуры, эталонно визуализирующим религиозную сущность произведений стилевого пространства Арреаромантизм, для времени зрелой Готики является **собор в Реймсе** (XIII в) - образец единства художественных элементов, неразложимого на романски классицистическое множество. Все части сооружения, включая тысячи скульптурных изображений и витражные розы, подчинены целому так, что вне его немислимо сиротливы (рис. 44).

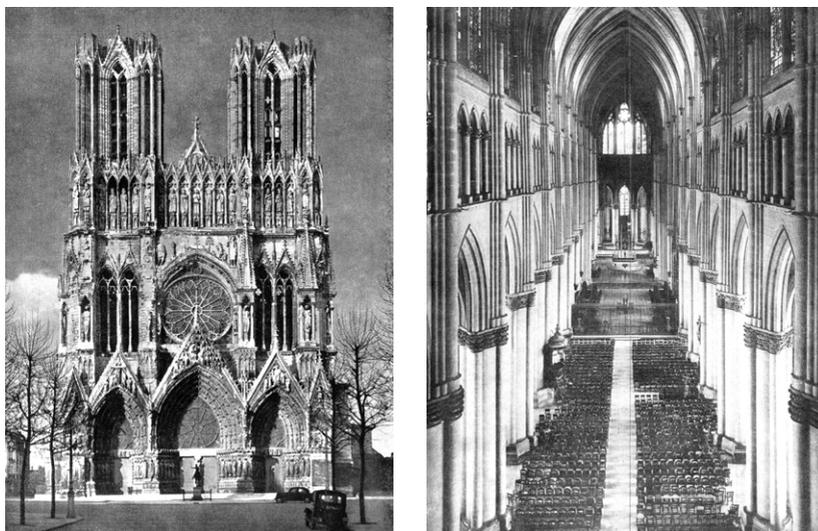


Рис. 44. Западный фасад и интерьер собора в Реймсе

Структура собора принципиально открыта. Многочисленные треугольной формы вимперги над порталами и окнами, прорывая горизонтальные членения фасадов храма, подчеркивают его основную композиционную доминанту – вертикаль. Реймский собор, вырастая из земли, открывается для жизни в небе, манифестируя идею душевного Воскресения и Вознесения. Это отмечает и особый изгиб большинства статуй, получивший название «готическая кривая», или «язык пламени» - символ отрицания всякой телесности, знак горения души человеческой в ее восхождении к Богу. На это же указывают атектоничные и динамичные орнаментальные формы в виде виноградной лозы, свобод-

но растущих ветвей и листьев, прихотливо извивающихся и ползущих по архитектурным формам. Примечательно, что многие готические храмы так и остались незаконченными. У одних донныне отсутствует шпиль, у других – фасадные башни, у третьих – порталы. Все это не случайность, а лишнее свидетельство того, что путь имманации конечного к бесконечному весьма непрост и не может быть однозначно закончен и замкнут в какое-либо определенное время (синдром Вавилонской башни).

Произведение максимально глубинно. Конструкция собора в Реймсе освободила стену от нагрузки, превратив ее в сплошное окно, украшенное сиянием цветных витражных стекол. Причем не только цвет, но и переплеты витражей получили принципиальное значение – своими узорами они окончательно сняли плоскостность стены и подчекнули общую форму глубинности здания.

В интересе храма царит то, что можно назвать неясностью. Сплошные ряды уносящихся ввысь пучков колонн и окон не дают человеку возможности сориентироваться, понять логику конструкции, остановить взгляд, оценить размеры и пропорции помещения – везде лишь игра света и цвета. Это и есть готический идеал – предельно живописное решение архитектурного пространства. Человеку, вступившему в пределы собора, с неизбежностью кажется, что пространство уходит у него из под ног во всех направлениях сразу, а сам он летит в бесконечные дали.

Вопреки представлению о сумрачном и аскетичном облике готического здания можно утвердительно сказать, что прежде храм был ярким и многоцветным. Полихромная роспись стен и скульптур усиливалась красочностью развешанных вдоль нефов шпалер-мильфлёров, живыми цветами, блеском золота церковной утвари, сиянием свечей и лучами света, проникавшим внутрь храма через многочисленные стекла огромных витражей. Подобное разнообразие не выглядело цветовым хаосом, а представало аспектами единого целого. Исследователи средневековья утверждают, что главный цвет Готики – фиолетовый. В глубоком символическом значении это цвет молитвы и мистического устремления души к Духу – соединение красного цвета крови конечного человека с синим цветом бесконечного неба.

3.1.9. ЦЕРКОВЬ ПОКРОВА БОГОРОДИЦЫ НА НЕРЛИ

Монастырская церковь **Покрова Богородицы** была построена в 1165 году великим князем владимирским Андреем Боголюбским на месте впадения реки Нерли в Клязьму рядом с Боголюбово – княжеской резиденцией (рис. 45). Здание являет собой одно из наиболее совер-

шенных творений отечественной культовой архитектуры стиля «Древнерусский Классицизм» и великолепно визуализирует сущность православной космоцентрической религии. С другой стороны, оплотненная в каменных формах церковного здания Покрова Богородицы абсолютцентрическая религиозность близка по своему сакральному содержанию таким структурам культового зодчества, как языческий Стоунхендж, древнеегипетский «Ипет Сут» или буддийская Ступа.

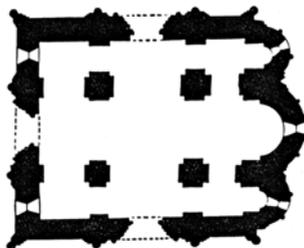
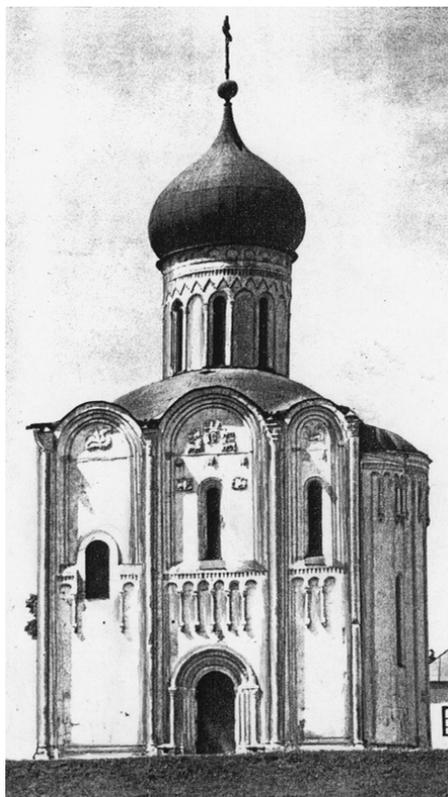


Рис. 45. Современный вид и план церкви Покрова Богородицы на Нерли

План крестовокупольного, одноглавого, четырехстопного, трех-апсидного, с позакомарным покрытием храма несколько вытянут с запада на восток. Центральный неф шире боковых, крещатые в плане столбы сдвинуты к стенам. Апсиды, потеряв характер массивных полуцилиндров, легкие и стройные из-за сильно выступающих колонн угловых пилястр.

Архитектурное творение, каковым является церковь Покрова, в древности было гораздо более сложным. Данные раскопок свидетельствуют, что первоначально церковь была опоясана с трех сторон галереями в виде легкой открытой аркады, украшенной резным по камню орнаментом и несшей балкон «гульбище». Эта аркада в юго-западном углу сменялась сплошной стеной, в которой помещалась внутренняя лестница, ведущая на «гульбище» и хоры храма (рис. 46).

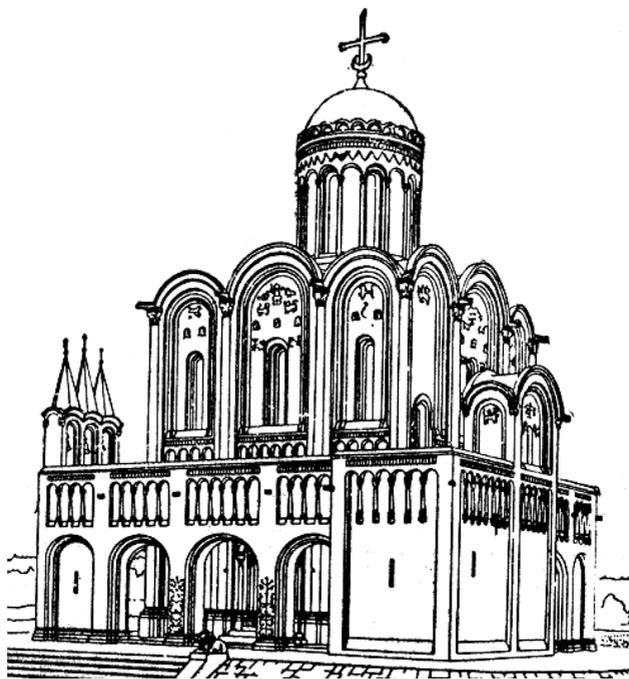


Рис. 46. Графическая реконструкция первоначального облика храма Покрова Богородицы на Нерли

Холм в подножии церкви является искусственной насыпью, в которой скрыт сложенный из белого камня высокий (около 4 м) цоколь здания, опертый на материковую глину и поднимающий храм над

уровнем весеннего разлива Нерли и Клязьмы. Площадка и склоны холма покрыты панцирем белокаменной облицовки с желобами для стока осадков.

Материал, примененный мастерами при возведении церкви, в разных частях храма разный: легкий пористый туф использован для кладки сводов, а крупные квадраты плотного белого известняка – для основного массива стен. Кладка исполнена весьма качественно, швов почти незаметно. Известковые растворы очень прочны, иногда водопорны.

Здание церкви хорошо сохранилось: оно искажено только поздним луковичным куполом и полусферической кровлей вокруг барабана.

Важнейшим элементом фасадов храма являются его широкие дробно профилированные пилястры с колонкой, образуя мощные пучки вертикалей, усиливают впечатление легкого перспективного сокращения объема здания кверху.

Каждый фасад церкви имеет ряд узких и высоких окон, которые своей дробной профилировкой нейтрализуют ощущение толщи вскрытой проемом стены. Западный, северный и южный фасады обладают перспективными порталами.

Колончатый пояс храма поднят выше уровня хор, членя фасады на две почти равные доли. Ритм арок частый, колонки сближены, арочки имеют подковообразную форму.

Поверхность апсид членят тонкие колонки. Средняя апсида несколько шире и выше боковых, что подчеркивает центральную ось фасада.

Благодаря маскировке апсид и легкому сдвигу купола к востоку мастера смягчили асимметрию членений боковых фасадов храма и создали спокойное равновесие и центричность здания, которое прежде завершалось приподнятой на прямоугольном постаменте главой со шлемовидным покрытием.

Церковь Покрова оформлена рельефной скульптурой, составляющей с архитектурой храма неразрывное целое. Скульптурные композиции тождественны на западном, северном и южном фасадах (восточный фасад, занятый апсидами, имеет скульптуру только в виде аркатурного фриза). При этом в храме одинаковы не только сопровождающие, но и центральные мотивы¹.

В трех центральных закомарах церкви расположена фигура сидящего на троне Давида.левой рукой скульптурный Давид прижимает к себе струнный музыкальный инструмент псалтирь, а правую подни-

¹ Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси. – М., 1969.

мает вверх в святительском перстосложении. На голове Давида корона, над головой нимб (рис. 47).



Рис. 47. Рельефы центральной закомары западного фасада церкви Покрова Богородицы

По обе стороны от Давида изображены обращенные к нему два больших орла.

Под птицами представлены стоящими два льва с туловищами в профиль и мордами анфас.

Ниже львов в центральных пряслах каждого фасада церкви расположены по три рельефных лика с антропоморфными чертами анфас без нимбов и головных уборов.

Под рядом ликов по обе стороны от осевого окна изображены возлежащими два льва со скрещенными передними лапами и мордами анфас. Хвост каждого льва, проходя под его заднюю ногу и вытягиваясь вверх, на конце раздвоен в виде веток дерева и схвачен петлей.

В боковых закомарах сверху явлены в профиль большие фигуры грифонов, когтящих львиными лапами «трепетную лань» и повернутых орлиными головами в сторону Давида (рис. 48).

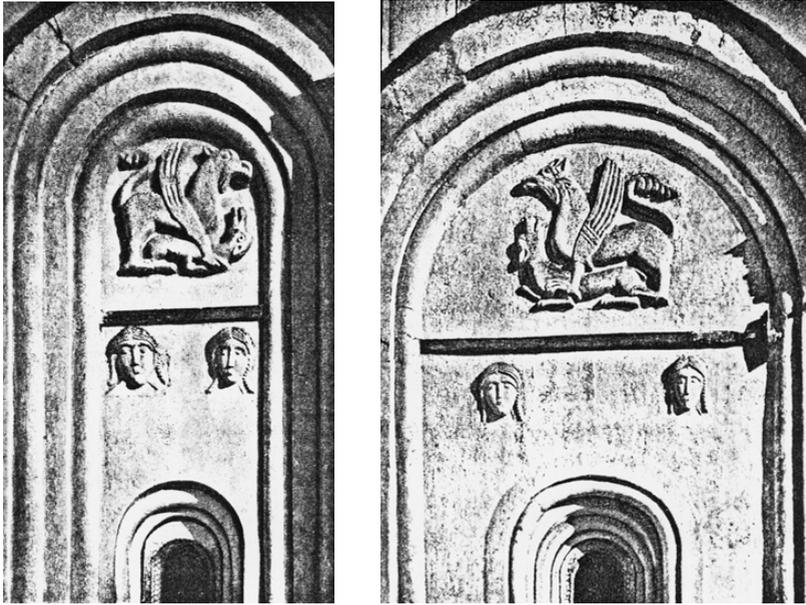


Рис. 48. Рельефы боковых закомар западного фасада церкви Покрова Богородицы

Под каждым грифоном изображено по два человеческих лика, которые образуют с рельефными ликами центральных прясел единый пояс, охватывающий здание церкви с трех сторон (по семь ликов с каждой стороны).

Рельефы верхней части храма дополнены фигурными консолями аркатурного фриза, опоясывающего все здание, включая апсиды. Фриз состоит из сорока семи колонок и столько же фигурных консолей, которые представляют собой хищных птиц, человеческие головы, химер, львов, грифонов, волков, свиноподобные рыла.

Церковь Покрова на Нерли являет собой тип сооружения «*алтарь на алтаре и на алтаре*». Нижний «алтарь» - собственно кубический объем здания – несет в себе принцип троичного построения вертикальной структуры алтаря как модели Вселенной. При этом *особое развитие получает центральная часть алтаря, тогда как нижний и верхний его элементы сокращаются до символического изображения в виде профилированного цоколя стены и карниза.*

Интересно, что не только у этого русского, но и у многих греческих, римских, византийских, романских, готических, индийских хра-

мов в обломе цоколя стены сохранен четвертной вал, в древности представлявший в нижнем поясе алтаря купол небосвода или тварный мир¹.

Карниз храма Покрова имеет, в соответствии с закомарами, волнообразную конфигурацию, и это не случайно. Дело в том, что само слово «карниз» образовано от греческого слова «коронис», буквально означающего «изгибающийся», «круторогий», а профиль карниза (гр. «киматий») происходит от «кима» - волна, вал. С утилитарной точки зрения карниз предназначен для сброса дождевых вод с кровли и защиты фасада от дождя. С сакральной точки зрения карниз предназначен для хранения над храмом небесных вод дотварного мира.

Средний «алтарь» церкви Покрова – это ее барабан, состоящий, как и положено модели Вселенной, из трех частей. Нижний элемент этого алтаря, к сожалению, ныне прикрыт возникшей сравнительно недавно полусферической кровлей, зато верхняя и центральная алтарные части представлены во всей своей первоизданной красе и четко отграничены друг от друга. Особенно показательна в этом отношении чаша небесных вод, явленная здесь в виде замечательной короны с устремленным вверх венцом полукружий.

Верхний «алтарь» храма за прошедшие столетия претерпел существенные искажения. Во-первых, в древности церковь имела в качестве завершения не главу луковкой, а относительно плоский, практически полуциркульный купол, который выступал прямой аналогией «анды» - мирового яйца, лежащего на барабане «ведике». Тем более, что глава здания первоначально была покрыта медью – смысловым эквивалентом золота. Во-вторых, церковь Покрова имела прежде над куполом крест с горизонтально расположенным под ним полумесяцем (такой формы крест сохранил Дмитриевский собор во Владимире). В-третьих, между крестом и куполом располагалась золотая сфера. Все это вместе - полусфера купола, золотой шар и полумесяц с крестом - предстает не чем иным, как опять-таки трехчастной моделью Вселенной. Верхний элемент модели – это полумесяц-чаша, в небесных водах которой прорастает главный символ православия – крест. Нижняя часть модели в качестве тварного мира есть собственно абрис купола церкви. Центральный элемент модели – узел Вселенной - визуализирован золотой сферой, интегрирующей в себе как новом качестве верхнюю и нижнюю полусферы (шар – давний символ единства ограниченности и безграничности).

Три «алтаря» храма в единстве зримо являют собой не иначе, как Сион – святую гору, место высочайшего откровения славы Бога.

¹ Павлов Н.Л. Алтарь. Ступа. Храм. Архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев. – М., 2001.

Известно, что церковь, воздвигнутая на берегу реки Нерли Андреем Боголюбским, была первым на Руси храмом, посвященным православному празднику Покрова Пресвятой Богородицы, который был установлен в память события, бывшего в Константинополе в середине X века. Тогда во время всенощного бдения во Влахернском храме людям явилась Божия Мать в окружении сонма святых и с молением о мире распростерла над христианами свой покровительствующий им омофор.

На Руси с развитием представлений о небесном покровительстве Богоматери и Ее нисхождении к людям перед зодчими встала проблема чувственного явления посредством архитектурных и скульптурных форм сущности эманации с Сиона славы Бога людям и имманации человеческого в Абсолютное, которая была прекрасно решена отечественными мастерами при про-изводстве храма Покрова на Нерли в качестве места встречи конечного с бесконечным.

Нисхождение вовне и вниз божественного Духа начинается в церкви с верхнего алтаря, с точки, проявленной в виде оси («юпы») креста (Дмитриевский собор во Владимире, построенный чуть позже на основе архитектурных форм церкви Покрова, сохранил древнее скульптурное изображение присевшего на вершину креста голубя – символ Бога Святого Духа).

Чаша небесных вод верхнего алтаря, содержащая дотварную «влагу», проходя через шарообразный узел Мироздания, как бы опрокидывается, превращаясь в тварную полусферу (точка креста разворачивается в круг купола). Процесс эманации бесконечного в конечное делает возможным визуализацию через храмовые формы первичного яйца или золотого зародыша.

Алтарь барабана церкви подхватывает про-изведенное верхним ее алтарем. Декоративный пояс поребрика (волнистая лента «хлябей небесных»), вертикальные колонки (символ водяных струй), профилированные раструбы оконных откосов – все здесь призвано обеспечить наглядность эманации божественной энергии.

Круглый в плане барабан храма, трансформируясь внизу в квадратный пьедестал, зримо являет еще один шаг превращения божественного в земное (круг в христианстве – символ высшего совершенства, эмблема бесконечного Бога, тогда как квадрат – устойчивый символ земли, образ тварного мира).

План крестовокупольной церкви Покрова состоит из девяти иерархически связанных между собой прямоугольных ячеек, что позволяет процессу эманации Абсолютного в конечное, достигнув «клетской» части храма, осуществить разворачивание от центрального подкупольного квадрата сначала по основным, а потом и по промежуточным сто-

ронам света на северо- и юго-восток, северо- и юго-запад. На фасадах церкви эти шаги эманации проявлены понижением и сужением боковых закомар, профилированными раструбами окон и порталов, а также значительно выступающими по углам и из стен пучками пилястр и колонн. Способствуют истечению небесных вод и аркатурно-колончатый пояс храма – верный знак дождя, и общее расширение структуры здания книзу.

От кубоватой каменной клетки церкви «диктатная» энергия Бога прежде ступенчато нисходила на галерею-гульбище, что когда-то с трех сторон окружала храм Покрова, а через нее изливалась в души монахов и пришедших на молитву мирян, вызывая в них ответное желание имманации конечного в бесконечное.

Церковь Покрова Богородицы трехапсидная: «Тремя апсидами в плане фиксируется троичная структура Вселенной. Северная апсида – жертвенник – соотносится с земным бытийным миром, где люди приносят жертвы Богу. Средняя, главная апсида соотносится с центральной частью Вселенной, с твердыней Бога. В ней находится главный алтарь – божественный Престол. Южная апсида соотносится с чашей небесных вод: в дьяконнике до нашего времени хранятся священные сосуды, в момент отправления ритуала представляющие чашу небесных вод»¹.

Можно констатировать, что вертикальная эманация божественной Славы сверху вниз от алтаря к алтарю сочетается в архитектуре храма Покрова с горизонтальной эманацией изнутри наружу. Архитектурным формам, помогающим явить бесконечное в конечное, вторят скульптурные изображения, богато покрывающие стены церкви.

Каждому православному на Руси было известно, что имя ветхозаветного Давида, выступающего главным героем скульптурной декорации храма, было тесно переплетено с именем Богородицы вплоть до сцены Благовещения и с идеей Покрова как покровительства. Через многие Псалмы Псалтири, написанные Давидом, проходит поэтический мотив «*кров крылу*», выражающий веру в Божие покровительство конечному человеку: «Спаситель, *в тени крыл Твоих* укрой меня... Помилуй меня, Боже, помилуй меня; ибо на Тебя уповает душа моя, и *в тени крыл Твоих* я укроюсь, доколе не пройдут беды... Ты прибежище мое. Да живу я вечно в жилище Твоем и покоюсь *под крылом крыл Твоих*... Ты помощь моя, и *в тени крыл Твоих* я возрадуюсь» (Пс. 16, 56, 60, 62).

Фигура Давида, изображенная сидящей на царственном троне в парадных одеждах и с псалтирью в руках, выступает в качестве своеобраз-

¹ Павлов Н.Л. Алтарь. Ступа. Храм. Архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев. – М., 2001. – С. 197, 198.

разного «замкового камня», призванного скрепить здание Сиона и сдерживать порыв эманации, преобразив его в музыкальный ритм благого покровительства Бога человеку: «Господь во святом храме Своем, Господь, - престол Его на небесах, очи Его зрят, вежди Его испытывают сынов человеческих... Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних... Хвалите Его, солнце и луна, хвалите Его, все звезды света. Хвалите Его, *небеса небес и воды, которые превыше небес*. Да хвалят имя Господа, ибо *Он повелел, и сотворилось*. Хвалите Господа *от земли, снег и дождь, град и бурный ветер, исполняющие слово Его*. Хвалите Его со звуком трубным, *хвалите Его на псалтири* и гусях. Хвалите Его с тимпанами и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных... Славьте Господа на гусях, *пойте Ему на десятиструнной псалтири*. Пойте Ему новую песнь; *пойте Ему стройно*, с восклицанием» (Пс. 10, 32, 149, 150).

Изображение царя Давида-псалмопевца, благодаря расположенным рядом с ним фигурам орлов и львов – царей птиц и зверей, связывает в единое целое мир людей и животных – тварей Божиих, вместе с Ангелами в виде человеческих ликов славящих Господа: «Хвалите Господа *все Ангелы* Его, хвалите Его, все воинства Его... Хвалите Господа *звери и всякий скот, пресмыкающиеся и птицы крылатые, цари земные и все народы, князья и все судьи земные*. Юноши и девицы, старцы и отроки да хвалят имя Господа; ибо имя Его единого превознесено, слава Его на земле и на небесах... *Сион устроен как город, слитый в одно*» (Пс. 121, 148).

Фигуры грифонов, когтящих зверя, представленные в боковых закомарах здания церкви, символизируют собой, вероятно, тот радостный трепет, который испытывает каждый человек в результате проникновения в его душу строгого и взыскательного Духа Святого: «*Служите Господу со страхом и радуйтесь с трепетом*... Тайна Господня – боящимся Его, и завет Свой Он открывает им... Да боится Господа вся земля; да трепещут пред Ним все, живущие во Вселенной. Ибо Он сказал, - и сделалось; Он повелел, - и явилось... *Строго наказал меня Господь; но смерти не предал меня*... Знаю, Господи, что суды Твои праведны, и *по справедливости Ты наказал меня*... Желание боящихся Его Он исполняет, *воплъ их слышит и спасает их*... Голос радости и спасения в жилищах праведников: десница Господня творит силу» (Пс. 2, 24, 32, 117, 118, 144).

Колонки аркатурного пояса храма Покрова, не имея сплошной горизонтальной опоры, а просто вися под тягой поребрика, являют собой струи дождя, несущего благо с небес на землю. С другой стороны,

излюбленный в средневековой архитектуре Западной и Восточной Европы мотив поясов из маленьких арочек с колонками зачастую трактовался как гром и молния, падающие свыше на нерадивые головы и скверну мира. Коль скоро большинство изображений, находящихся под пятами колонок аркатурного фриза – это свиноподобные рыла, головы химер и морды диких зверей (рис. 49), то не исключено, что посредством подобного сочетания архитектурных и скульптурных элементов здесь в символической форме явлен процесс очищения Сиона от враждебных Господу сил, а также от тех людей, которые упорствуют в собственном самоутверждении: «Да будут *постыжены и жестоко поражены все враги Господа; да возвратятся и постыдятся мгновенно... Злоба их обратится на их головы, и злодейство их упадет на их темя...* Бог – судия праведный, и Бог – *всякий день строго взыскивающий, если кто не обращается.* Он *изощряет Свой меч, напрягает лук Свой и направляет его... Всех, отступивших от уставов Твоих, Ты низлагаешь,* ибо ухищрения их – *ложь...* Хранит Господь всех любящих Его, а *всех нечестивых истребит*» (Пс. 6, 7, 118, 144). Фигуры двух спокойно лежащих, но рычащих львов с цветущими хвостами по сторонам центральных окон каждого фасада церкви Покрова Богородицы, вероятнее всего, выражают идею охраны Богом процесса как эманации бесконечного в конечное, так и имманации конечного к бесконечному: «Господь *сохраняет Себя от всякого зла...* Если Господь не *созидет дома, напрасно трудятся строящие его; если Господь не охранит города, напрасно бодрствует страж...* Господь будет *охранять* выхождение Свое и вхождение Свое отныне и вовек» (Пс. 120).



Рис. 49. Свиноподобные рыла, головы химер и морды диких зверей, скульптурно изображенные под пятами колонок аркатурного фриза церкви Покрова Богородицы на Нерли

Получается, что все рельефные изображения, покрывающие храм Покрова, проступают из стен Сиона подобно росе, сияющей под Солнцем, и отражают собой слово Господа, запечатленное в Псалмах Давида: «*Жезл силы Своей пошлет Господь с Сиона...* Надеющийся на Господа, как гора Сион, не подвигнется, пребывает вовек... Ибо избрал

Господь Сион; возжелал его в жилище Себе... Как роса Ермонская, сходящая на гору Сионскую, Господь, сотворивший небо и землю, благословляет с Сиона всех рабов Своих... Посылает Господь слово Свое на землю; быстро течет слово Его» (Пс. 109, 124, 132, 133, 147).

В случае ориентации архитектурных и скульптурных частей церкви Покрова только на процесс эманации бесконечного в конечное их работа была бы однонаправленной и не учитывала бы жажду религиозного устремления православного человека к Богу, конечного к абсолютному. Но в том то и дело, что организм этого произведения удивительно тонок и богат. Эманация, порождая имманацию, преобразует архитектуру и скульптуру храма. И тогда оказывается, что все без исключения композиционные элементы церкви Покрова способны наглядно представлять как путь (сверху вниз изнутри наружу) нисхождения Бога к людям, так и дорогу (снизу вверх снаружи вовнутрь) восхождения человеческих душ к Господу от галереи обхода и цоколя нижнего алтаря до креста в чаше небесных вод алтаря верхнего: «Возрадовался я, когда сказали мне: пойдем в дом Господен... Сион устроен как город, слитый в одно... Возвожу очи мои к горе, откуда придет помощь моя... К Тебе возвожу очи мои, Живущий на небесах... Душа наша избавилась, как птица, из сети ловящих; сеть расторгнута, и мы избавились... Из глубины взываю к Тебе, Господи... Господи! Услышь голос мой. Да будут уши Твои внимательны к голосу молений моих... Пойдем к жилищу Его, поклонимся подножию ног Его... Воздвигнете руки ваши к святилищу и благословите Господа» (Пс. 120-123, 129, 131, 133).

3.1.10. УСПЕНСКИЙ СОБОР МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

Успенский собор Московского Кремля – это классика космоцентрической религиозности древнерусского зодчества.

Московский храм, возведенный в 1475-1479 годах на Соборной площади Кремля итальянским архитектором *Аристотелем Фиораванти*, представляет собой большое шестистолпное пятиглавое сооружение с закомарным завершением фасадов (*рис. 50*). По середине высоты здания проходит аркатурно-колончатый пояс, а порталы имеют романскую перспективную форму. Несмотря на очень сдержанное применение декоративных элементов, Успенский собор производит впечатление чрезвычайно величественного и репрезентативного сооружения. Не случайно на протяжении ряда столетий по всей Руси возводили храмы, созданные по подобию московской церкви Успения Богородицы.

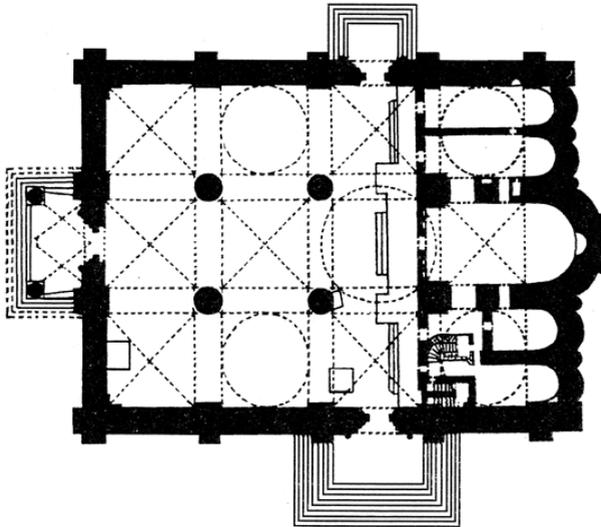


Рис. 50. Современный вид и план Успенского собора Московского Кремля

Снаружи собора процесс овещствления «диктатной» стороны религии особенно эффектно представлен в апсидной части сооружения и со стороны выходящего на площадь южного фасада здания (рис. 51).



Рис. 51. Южный фасад Успенского собора

Движение эманации божественной энергии с неба на землю в архитектуре южного фасада церкви развивается следующим образом. Начинается все с восьмиконечного креста, венчающего крытый золоченой медью центральный купол храма. Потом идет ступень чуть утонченных и пониженных боковых глав сооружения. Далее форме куполов вторит форма закомар, организуя своей волнистой линией следующую ступень нисхождения вечного Духа к человеческой душе. Ниже идет строчка длинных окон верхнего света церкви, перекликающихся своей формой с окнами барабанов собора. Еще ниже движение эманации подхватывает ряд окон нижнего света, вплавленных в аркатурно-колончатый пояс храма. Ближе к зрителям изливание божественной энергии находит свое овещствление при помощи ступенчатого портала и высокого крыльца с разбегающимися по сторонам света многочисленными ступенями. Поэтапному движению сверху вниз способствуют и крупная белокаменная облицовка собора, и мощные лопатки-контрфорсы, своими вер-

тикалями членившие стену на четыре равных прясла, и своеобразные полуциркулярной формы сени над входом, и фресковая роспись фасада. Кстати, известно, что именно у южных дверей на лестнице высокого крыльца происходило венчание русских самодержцев на царство в момент их осенения божественной Благодатью.



Рис. 52. Восточный фасад Успенского собора

Не менее интересно изображение тенденции оконечивания бесконечного на восточном фасаде собора, особенно заметно проявляющемся плоскостно-слоистый характер архитектурной композиции сооружения (рис. 52). Первой ступенью эманации здесь выступает не центральная глава, а ряд из трех глав храма, ибо с нижней точки (от зрителей) главный купол собора перестает доминировать, зрительно образуя вместе с боковыми куполами золотом отороченную волнообразную линию. Подобная кривая эхом отражена в другой ступени нисхождения божественной энергии – линии трех полуциркулярных закомар алтарной стены. Еще одной ступенью эманации Единого во многое выступает волнистое завершение пяти пониженных апсид трехнефного храма, ко-

торым сознательно придан слоистый вид. Центральная апсида здесь получила относительно малый вынос, а каждая из боковых апсид дополнительно разделена на две части. В итоге восточный фасад обрел сугубо плоскостную форму. Промежуточными ступенями движения Духа к душе предстают верхняя лента окон барабанов и нижняя лента апсидных окон, проходящая от северных до южных пределов алтарной стены здания. Наконец, в основании собора процесс завершает ступень высокого и сложно профилированного белокаменного цоколя.

Эманации бесконечного в конечное оказывает помощь много других архитектурных элементов сооружения. Это и крайние, сильно выступающие лопатки храмового фасада, и массивные вертикали полуколонн, членищих апсиды, и фресковая живопись, покрывающая восточную стену здания между значительно вынесенной вперед кровлей закомар и полукружиями апсид.

Внутри собора, в атмосфере величайшей торжественности, излияние божественной энергии от Горнего в Дольний мир происходит мощными потоками света из сорока окон глав церкви от куполов и барабанов по парусам, крестовым сводам, подобным небосводу, аркам, стенам и круглым столбам с капителями и базами, напоминающими об античных колоннах (рис. 53).

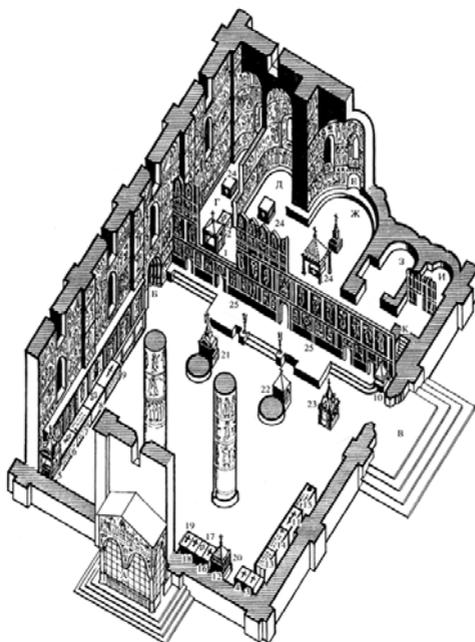


Рис. 53. Графическое изображение интерьера Успенского собора

Движение сверху вниз по архитектурным формам храма поддерживают многочисленные фрески, ковром покрывающие все стены помещения. Вверху в главном куполе изображен Вседержитель. На сводах других куполов представлены Знамение Богородицы с Младенцем, Бог-Саваоф, Христос-Эммануил, Спас Нерукотворный. В барабанах куполов между окнами написаны небесные силы, фигуры праотцев и пророков с хартиями в руках. В парусах показаны евангелисты, на дугах – херувимы в кругах. На сводах между главами представлены великие праздники: Преображение, Воскрешение Христа, Сошествие во ад, Вознесение и другие. На стенах в верхнем поясе над Горним местом написана Богородица, а по сторонам от нее – Дванадцатые праздники. Во втором поясе – в центральной апсиде показана Евхаристия, а вдоль стен – сцены, посвященные чудесам Христа. В третьем ряду расположена композиция Тайной вечери и притчи. В четвертом и пятом поясах написаны святители, преподобные, мученики, воины. На четырех круглых столбах в шесть рядов сверху вниз представлены фигуры исповедников (рис. 54). На западной стене написан Страшный суд. Особое место в росписи Успенского собора занимает «Богородичный цикл». Общая идея, пронизывающая все фрески, – господство церкви небесной и распространение христианства через церковь земную, олицетворенную Богородицей, через апостолов, евангелистов, первосвященников, мучеников, воинов, с помощью причастия.



Рис. 54. Роспись сводов, стен и столбов интерьера Успенского собора Московского Кремля

В нижней части стен роспись собора получает дополнительное овеществление, ступенчато слоями выходя на зрителей посредством многочисленных икон и саркофагов с мощами древнерусских перво-священников. Известно, что прежде, помимо главного алтарного иконостаса, построенного опять-таки на принципах движения сверху вниз от Праотеческого к Деисусному чину, в Успенском соборе были еще настенные иконостасы, иконостасы в пределах и вокруг столбов. Например, вдоль северной и южной стен храма иконостас располагался над гробницами митрополитов и патриархов, включая в себя иконы преимущественно больших размеров, вполне сопоставимых с параметрами крупных композиций стенописи.

Успенский собор Московского Кремля полностью владеет всеми свойствами стиля Классицизм. Тем более что в его архитектурную композицию вплавлены элементы Античного, Византийского, Романского и Ренессансного Классицизмов. В самом деле, откуда как не от Античного Классицизма в храме круглые колонны внутри и пилястры снаружи с капителями и базами, а также облом белокаменного цоколя, имеющий четкий профиль ионической базы, и принципиальная фронтальность сооружения. От Византийского Классицизма берет начало сам тип крестовокупольного храма и строгая система религиозной росписи, сложившаяся в Византии в период так называемого Македонского Возрождения (IX-XI века). Романский Классицизм представлен в композиции здания доминирующей ролью модуля полуциркульной арки и стены, визуализирован посредством аркатурно-колончатого пояса, перспективных порталов и общей парцелированности единого сооружения на ряд относительно самостоятельных элементов. В храме много и от Классицизма итальянского Ренессанса. Аристотель Фиораванти до приезда на Русь участвовал в раскопках античных зданий, помогал своему учителю, великому архитектору Возрождения Альберти в разработке планов по перестройке Рима. Будучи не только потомственным зодчим, но также математиком и механиком, Фиораванти, прозванный за мудрость Аристотелем, заложил в основу Успенского собора активно разрабатываемый в XV столетии мастерами Ренессанса принцип «золотого сечения», благодаря чему в храме восторжествовало стремление сделать все формы, массу и плоскости церкви соразмерными потребностям ясного человеческого сознания. Не следует забывать, что итальянские художники Возрождения, и в частности Альберти, ратовали за то, чтобы внутреннему и внешнему виду церковных зданий придавался возвышенный характер, нечто небесное, божественное, созерцательное. Сам Бог в представлении гуманистов был светом разума, а его красота постижима, измерима, соразмерна человеку. «Божествен-

ные пропорции» («золотое сечение») – самое заветное желание архитектуры стиля Классицизм Ренессанса.

3.1.11. «САЛОН ПРИНЦЕССЫ» ОТЕЛЯ ДЕ СУБИЗ В ПАРИЖЕ

Образцом архитектурного оплотнения сущности абсолютоцентрически религиозной связи конечного человека с бесконечным посредством сугубо светского произведения, исполненного в стиле Рококо, может служить «Салон Принцессы» (1705) парижского отеля Де Субиз, созданный зодчими *Жерменом Бофраном* и *Шарлем-Жозефом Натуаром*. Здесь рокайльный художественный стиль проявился в наиболее законченной форме и с блеском продемонстрировал такие религиозные свойства стилевого пространства Ареаромантизм, как живописность, глубинность, открытость, единство, неясность (рис. 55).



Рис. 55. *Жермен Бофран, Шарль-Жозеф Натуар.*
«Салон Принцессы» отеля Де Субиз в Париже. 1705

Во-первых, облик интерьера таков, что сразу настраивает на отрыв от всего кристаллизованного, ограничено-линейного и конечного. Углы стен помещения живописно закруглены. Вместо карниза, отграничивающего плоскость стены от потолка, появилась падуга – плавный, полукруглый переход, самым пластичным образом связавший вертикали стен с горизонталью потолка и сделавший незаметной для

глаза зрителя тектонику интерьера. Более того, падуга декорирована тонким позолоченным рельефом, имитирующим ветви деревьев. Этот лепной орнамент рокайля, будучи атектоничным, максимально усилил живописность падуги. Белый и нежный серо-зеленый цвета создают в «Салоне» атмосферу безмятежности. Вся орнаментика характеризуется изяществом и легкостью.

Во-вторых, панели интерьера, имеющие арочные очертания, чередуются с высокими зеркалами и окнами, придающими небольшому по размерам помещению дополнительную глубину. Вообще мотив зеркала как символа призрачности, игрового погружения, соединения иллюзии и реальности в искусстве Рококо приобрел ведущее значение. Многочисленные зеркала, отражаясь одно в другом, создают впечатление бесконечно глубокого зыбкого пространства. Горящие свечи мириадами искр призваны были неимоверно усилить это впечатление.

В-третьих, центр интерьера под одним из зеркал занимает невысокий камин, покрытый мраморной плитой со стоящими на ней часами золоченой бронзы. Это своего рода «алтарь» помещения, символизирующий грот, пещеру, открытый зев божественной матки с призывно горящим внутри огнем. Сочетание зажжённого камина, часов и зеркала обязательно для Рококо в качестве сопоставления временного и вечного в призрачном пространстве наблюдения человека за собой и погружения в себя.

В-четвертых, все детали «Салона» ориентированы на создание определенного настроения. Ведь именно в эпоху Рококо представление об интерьере как о едином художественном ансамбле получило наиболее полное осуществление. Художники стиля с равной тщательностью работали над лепным декором стен, зеркал, мебели, каминов, канделябров, рисунками тканей, формами дверных ручек. Каждый даже самый искусный элемент интерьера обретал значимость только в том случае, если удачно становился частью единого целого. Именно по этой причине живопись Рококо сугубо декоративна. Она теряется в музейных помещениях, ибо предназначена для определенных интерьеров, убранных в едином стиле. Не исключение и живопись «Салона Принцессы». В пространстве между окнами и потолком здесь помещены декоративного характера картины художника Натуара, рассказывающие о Психее, которая в греческой мифологии олицетворяла собой душу, дыхание. Иллюстрируется история Апулея о странствиях человеческой души, жаждущей слиться с бесконечной любовью.

В-пятых, несмотря на небольшие габариты помещения, композиция «Салона» построена так, что делает принципиально невозможным охват взором сразу всех его форм. Ясная неясность изменчивого обли-

ка, частичная приоткрытость, загадочность, женственность – вот слова, которые в какой-то мере характеризуют интерьер Рококо. Это как смотреть на огонь. Даже если тщательно изучить каждый предмет помещения и просмотреть все орнаменты рокайля, всякий раз обязательно окажется нечто, непременно ускользнувшее от освоения.

3.1.12. ЦЕРКОВЬ СВЯТОГО КАРЛА БОРРОМЕЯ В ВЕНЕ

Религиозную сущность произведений зодчества стиля Барокко первой половины XVIII в. наглядно являет **Карлскирхе**, или **церковь Святого Карла Борромея (1716-1737)**, воздвигнутая по проекту архитектора Фишера фон Эрлаха в центре австрийской Вены (рис. 56).

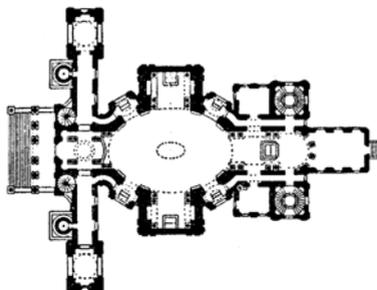
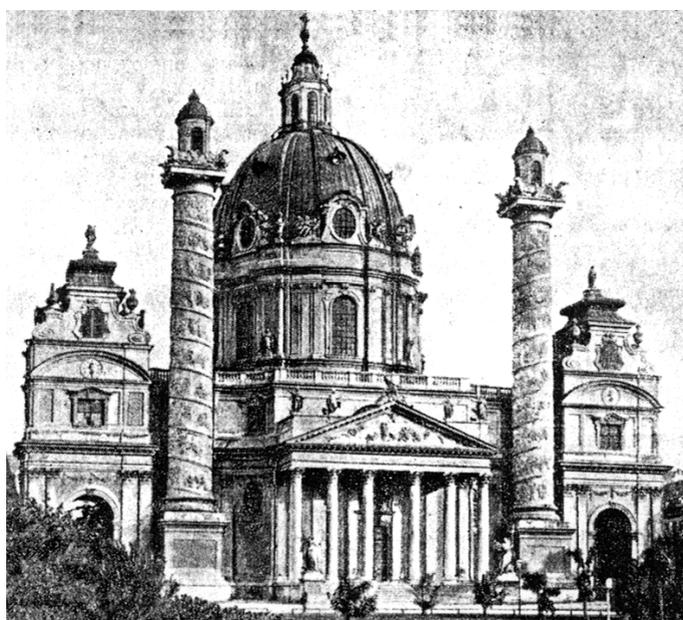


Рис. 56. Современный вид и план церкви Святого Карла Борромея в Вене

В плане церкви идущая с запада на восток продольная ось нефа пересекается с осью широкого западного фасада. Сердцем структуры сооружения является любимый Эрлахом овал. Над ним возвышается купол на высоком барабане. Внутри неф в форме овала одновременно распространяется и вширь, и ввысь. Капеллы, ризницы и боковые помещения организованы вокруг хора. При входе в церковь архитектурные формы стиля Барокко организованы так, что сразу увлекают души прихожан вперед и вверх по направлению к божественному свету, который открывается перед ними ритмом конструкций сооружения и оконных проемов (рис. 57).



Рис. 57. Интерьер церкви Святого Карла Борромея

Анализ «фасадной стороны» Карлскирхе показывает, что этот шедевр мирового зодчества структурирован по законам архитектурного «контрапункта». Шесть больших архитектурных элементов, из которых состоит церковь, – купол на высоком барабане; вестибюль в форме шестиколонного античного портика, слившегося с аттиком; две гигантские колонны, каждая из которых напоминает древнеримскую триумфальную колонну Траяна или Марка Аврелия; два башенных павильона - упорядочены в соответствии с одним весьма показательным для барочного художественного проектирования принципом: два спо-

соба композиционной организации этих шести элементов взаимно ограничивают, перекрывают и обогащают друг друга и, наконец, сливаются вместе в новое смысловое целое¹.

При *«вертикально-горизонтальном»* способе композиционной организации шесть архитектурных форм фасада храма соотносятся друг с другом следующим образом. Во-первых, они наглядно объединяются между собой в своеобразный высокий вертикально вздымающийся элемент сооружения. Могучий цилиндр барабана вместе с куполом и два столь же высоких, стройных, однако более компактных цилиндра колоссов-колонн имеют возможность умозрительного соединения в некую одну архитектурную общность. Чтобы взаимопринадлежность и слитность этих частей церковного здания была более определенной, все они наделены тремя очень похожими фонарями. Во-вторых, умозрительно соотносятся друг с другом три разливающихся в ширину горизонтальных элемента сооружения: два башенных павильона по флангам и средний колонный зал соединяются промежуточными структурами в особый весьма широкий вестибюль. В пределах подобного способа организации архитектурных форм композиция храма представляет собой виртуальный «крест», гармонизирующий в единое целое вертикальные и горизонтальные части церковного сооружения.

При *«диагональном»* способе композиционной организации те же шесть архитектурных форм фасада храма имеют возможность умозрительной группировки по другому принципу. Во-первых, купол церкви и два ее башенных фланговых павильона образуют наглядную пирамиду или, скорее, виртуальный геометрически плоский треугольник, направленный вершиной вверх. Во-вторых, две колонны и портик структурируют перед пирамидной группой архитектурных форм умозрительный треугольник, направленный вершиной вниз. Весьма примечательно, что трехсоставная группа архитектурных частей церкви, образующая слой композиционного треугольника, направленного вершиной вверх, выдержанна в стиле Барокко, тогда как трехсоставная группа архитектурных форм, образующая слой композиционного треугольника, направленного вершиной вниз, решена в стиле Классицизм: античный шестиколонный портик получает возможность наглядного объединения с двумя античными же триумфальными колоннами.

Слой «задней» группы архитектурных элементов храма, призванный чувственно явить сущность процесса имманации душевной энергии верующих людей к Богу, в своей середине как бы восходит, повышается. Слой «передней» группы архитектурных элементов храма, цель

¹ См.: Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. – М., 1999.

которого – визуализация процесса эманации божественной энергии, в своей середине как бы нисходит, понижается. Вместе эти слои образуют виртуальную геометрическую фигуру, наглядно представляющую суть кольцевого энергетического движения эманации Единого во многое и имманации многого в Единое, раскрывающую основу религиозной тяги человека и Бога навстречу друг другу (рис. 58).

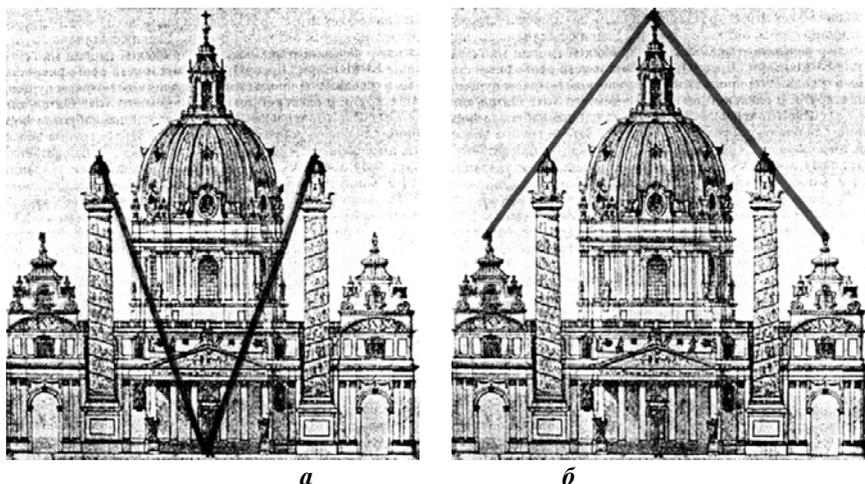


Рис. 58. Графическая фиксация виртуальных треугольников, посредством которых архитектурные формы церкви Святого Карла Борромея способствуют осуществлению процессов эманации Единого во многое (а) и имманации многого в Единое (б), чувственно являют суть религиозного стремления человека и Бога навстречу друг другу

Интересно, что фронтоны портика Карлскирхе, подкрепляя идею божественной эманации посредством избранных святых, посвящен апофеозу Карла Борромея, а рельефы обеих колонн демонстрируют чудесные дела этого святого на земле. Конек фронтона украшен эмблемами короны и орла.

С другой стороны, зримым воплощением идеи имманации духовной энергии верующих людей к божественному Духу служат скульптурные изображения Веры и Надежды, венчающие правый и левый угловые павильоны церкви. Символом Любви, замыкающей триаду, в данном случае выступает изображение креста, царящего над куполом храма.

Корона и орел в вершине умозрительного треугольника, направленного вниз, – известные знаки Дольнего мира, тогда как крест в вершине виртуального треугольника, ориентированного вверх, – устойчивая эмблема Горнего господства. Оба композиционных треугольника

как символы стремления к единству Дольнего и Горнего миров спаяны в союз друг с другом через изображения святого Карла Борромея, который представлен в скульптурах и рельефах храма и в роли героя, направляющего помысли людские к Богу, и в роли пророка, выполняющего на земле божественную волю (факт, который лег в основу идеи создания церкви – заступничество святого за людей перед Господом, спасшее Вену от чумы).

В пределах эманационных и имманационных движений между Горним и Дольним мирами с помощью архитектурных форм храма развитие получает также и мощное движение по глубинной горизонтальной оси. В центре композиции сооружения динамика форм осуществляется из глубины вовне, энергетически вырываясь, изливаясь, проявляясь наружу через колонны классицистического портика по его ступеням. По флангам динамика форм осуществляется извне в глубину, энергетически вливаясь, врываясь, проникая вовнутрь церкви через арочные ворота боковых павильонов, выполненных в стиле Барокко. К этой динамической пульсации архитектурных элементов вовне и вовнутрь весьма тонко подводит движение на границе обоих потоков спиральных колонн – ленты их рельефов «вращаются» именно в том направлении, какое и должно от них ожидать, помогая как выходу божественной энергии из глубины храма наружу, так и входу человеческой энергии снаружи в глубину храмового сакрального пространства. Получается, что движение эманации и имманации по вертикальной оси церкви дополняется и разворачивается посредством ее горизонтальной глубинной оси.

В целом уникальный фасад храма Карла Борромея есть нечто неповторимо исключительное и в то же время среднее между триумфальной аркой Константина, Пантеоном, колоннами Траяна, Марка Аврелия и собором св. Петра, что отнюдь не является странным, ибо церковь гармонично объединяет и космоцентрическую идею вотивного сооружения, и социоцентрическую идею репрезентации монаршей власти, выступая священным памятником «австрийской набожности». Празднично и величественно покоясь в центре австрийской столицы как главная церковь «Священной Римской империи» и успешно собирая воедино в высшей степени репрезентативные символы античного и христианского зодчества, Карлскирхе в визуализированной форме пророчески и героически как бы «назначает» Вену новой правопреемницей Рима. Для европейцев XVIII столетия объединение космоцентрического и социоцентрического содержаний в барочном церковном здании было весьма актуально.

Примечательно, что Фишер фон Эрлах в период возведения Карлскирхе работал над книгой «Историческая архитектура», которая призвана была показать истоки происхождения современного ему зодчества.

3.1.13. КАПЕЛЛА НОТР ДАМ ДЮ-О В РОНШАНИ

Репрезентативным творением культовой архитектуры XX века является **капелла пилигримов Нотр Дам дю-О** в селении Роншан близ Бельфора, воздвигнутая на вершине холма в горах Вогезов (1950-1954, архитектор *Ле Корбюзье*). На это древнее сакральное место издавна стекались массы пилигримов. Войны и время веков сметали часовни, периодически возникавшие на этой высоте над долиной Соны. Последняя из них была разрушена в период второй мировой войны. Строя здесь капеллу, Корбюзье записал: «Требования определенной религии мало воздействовали на замысел. Форма капеллы была скорее ответом на психофизиологию чувств»¹. Игрой архитектурных форм, пространства и света мастер стремился возбудить религиозное чувство без использования привычной церковной типологии; задача виделась ему в создании некоего «сосуда интенсивной концентрации и медитации», «акустического компонента» в области форм, наглядно являющих сущность абсолютоцентрической религии.

Капелла Нотр Дам дю-О в Роншане структурирована из стен, кровли и трех башен, поднимающихся над крышей здания (*рис. 59*).

Массивные стены сложены из местного камня, выровненного торкретированием и побеленного. Устойчивость стен обеспечивается их криволинейным в плане очертанием.

Завертывающиеся внутрь края отрезков стены образуют на севере и юго-западе церкви вторичные пространства трех дополнительных капелл. Над стенами поднимаются башни, каждая с округлым завершением. Свет, отражающийся от внутренних поверхностей этих венчающих полусфер, - единственный источник естественного освещения малых капелл.

Кровля здания, значительно нависающая над его южной и восточной стенами, состоит из двух тонких железобетонных мембран, разделенных пространством 2, 26 м и образующих подобие полого внутри облака. Темная кровля, изготовленная методом «грубого бетона», со следами опалубки на ее внешней и внутренней поверхностях опирается на короткие невидимые снизу столбики, поднимающие ее над верхним

¹ Le Corbusier. Oeuvre complete 1946-1952. - Zurich, 1961. - P. 72.

краем белой стены настолько, чтобы пропускать вовнутрь храма непрерывную узкую полосу света.

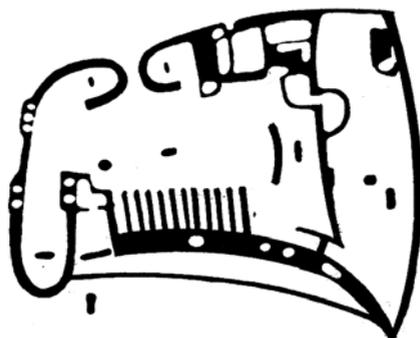
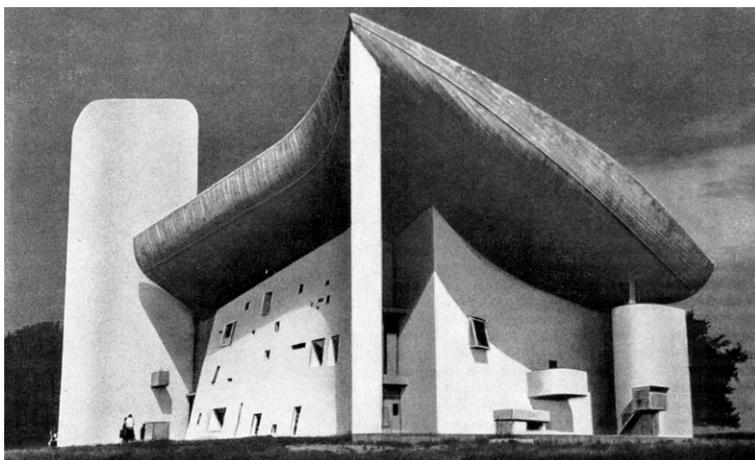


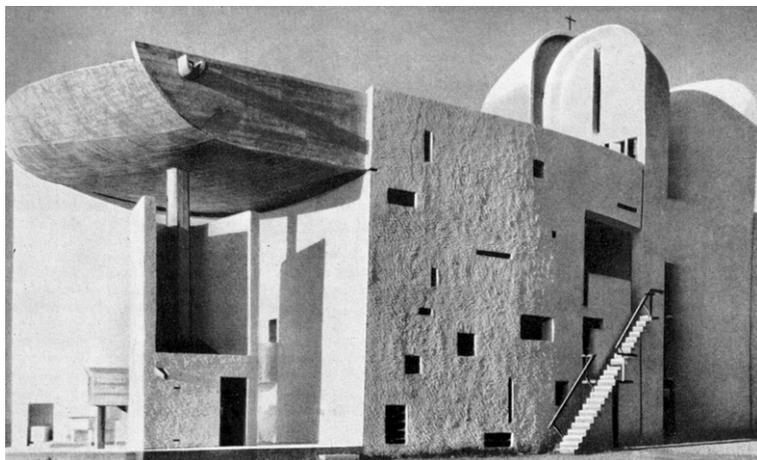
Рис. 59. Ле Корбюзье. Общий вид и план капеллы пилигримов Нотр Дам дю-О в Роншане. 1950-1954

Южная стена капеллы, которая из-за ее общего утолщения книзу заметно наклонена вовнутрь, прорезана свободно организованной группой прямоугольных окон различной величины и формы.

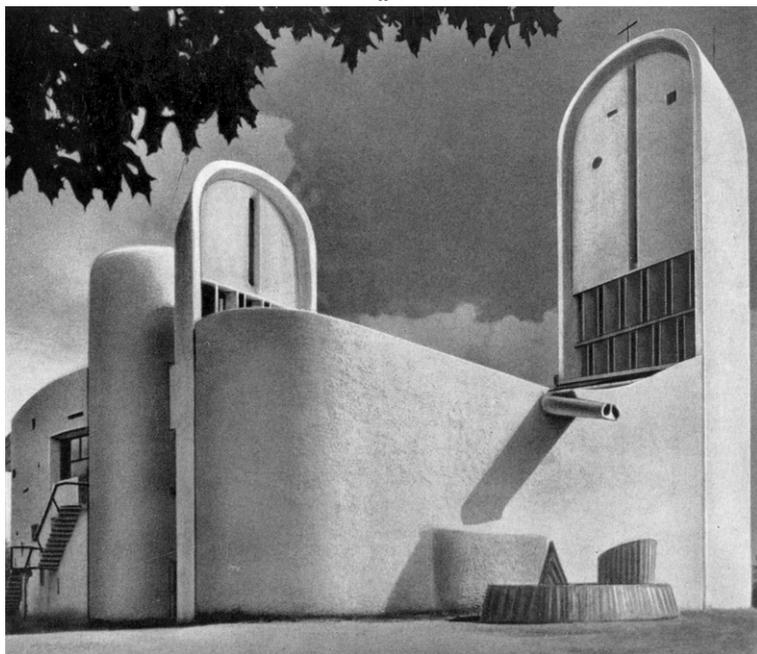
Главный вход в церковь расположен в юго-западной части сооружения. Он представляет собой расписанную эмальями массивную плиту, поворачивающуюся на средней оси.

Северный фасад капеллы имеет стену, также прорезанную на северо-востоке по всей высоте разновеликими окнами. Он органично включает в себя две обращенные друг к другу башни малых капелл и двухмаршевую лестницу, ведущую к верхним помещениям здания.

Стена западного фасада церкви лишена оконных проемов. Зато она снабжена мощным пластически эффектно решенным водостоком с расположенным под ним круглым в плане объемом, олицетворяющим баптистерий (рис. 60).



а



б

Рис. 60. Северный (а) и западный (б) фасады капеллы пилигримов Нотр Дам дю-О

Восточный фасад капеллы представляет собой нечто вроде глубокой ниши. В этом месте стена здания имеет заполненный витражом вертикальный проем и балкон для выступлений капеллана перед прихожанами. Здесь также имеется бетонная кафедра с ведущей к ней лестницей, примыкающая к белокаменной форме, поддерживающей кровлю. Восточная часть церкви окружена выровненной площадкой, могущей разместить одновременно 12 000 паломников.

Грубая осязаемость художественного материала капеллы (иногда нарочито неровного), заменившая белизну и гладкость строго геометрических форм «классических» построек раннего периода творчества мастера, стала самым заметным новшеством позднего Ле Корбюзье. Она диктовалась прежде всего изменениями, произошедшими у архитектора в сфере символов, которые призвано нести абсолютноцентрически религиозное произведение зодчества: «Я решил создать красоту посредством контраста. Я хочу найти их взаимную дополнительность и затеять игру между грубостью и изяществом, между точностью и случайностью. Этой игрой я хочу пробудить в людях как чувства, так и мысли»¹.

Заочный игровой диалог-отношение зрителя с капеллой как архитектурным произведением-вещью начинается задолго до его приезда во французский Роншан и подъема на холм, где расположено всемирно известное церковное здание. Искус сотворения художественно-религиозного образа в качестве моста между человеком и Абсолютом заманивает в это сакральное место множество людей со всего света.

Непосредственное взаимодействие зрителя с архитектурными бетонно-каменными формами капеллы зачинается в юго-западной части сооружения, куда подводит пешеходная дорога. Здесь взлет кровли храма вверх, отмечаемый в юго-восточном углу церкви, почти не ощущим. Зато весьма приметно темное пространство между вертикалью угловой башни здания и горизонталью крыши капеллы, которое, несколько напоминая вход в подземную пещеру, организовано так искусно, что прельщает зрителя подойти вплотную к ярко расписанной глыбе входной двери сооружения и соблазняет его войти вовнутрь. При этом, с трудом поворачиваясь на центральной оси, плита главного входа своими живописными знаками, формой и операционными действиями символизирует нелегкость того преображения, которое ожидает зрителя-пилигрима внутри церковного здания (*рис. 61*).

¹ Le Corbusier. Oeuvre compl`ete 1946-1952. – Zurich, 1961. – P. 191.

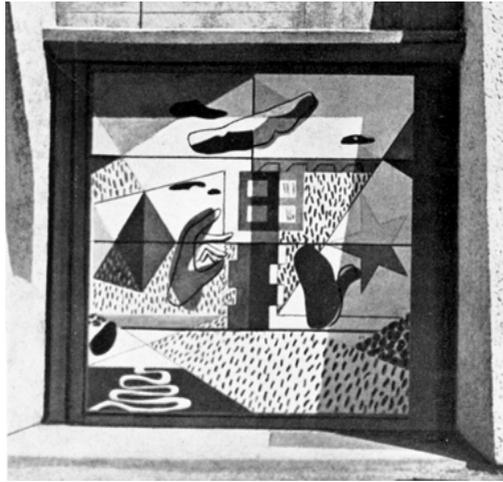


Рис. 61. Главный вход в капеллу Нотр Дам дю-О

Переход взаимодействия зрителя с архитектурным произведением-вещью из экстерьера в интерьер, от внешнего к внутреннему также весьма символичен. Поворот религиозного диалога-отношения извне вовнутрь подталкивает человека обратиться от плотских деяний к состоянию собственной души, ее таинственной сути, наделяющей людскую плоть живительной энергией (рис. 62).

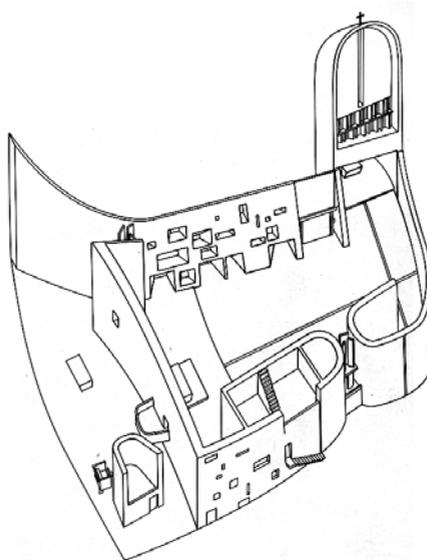


Рис. 62. Капелла в Рониане. Аксонометрия

При этом процесс «погружение» зрителя во чрево храма сопровождается свершением ряда физических операций. Во-первых, пол капеллы, следуя естественному рельефу холма, постепенно опускается от западной к восточной стене сооружения. Это заставляет зрителя-пилигрима, вошедшего в церковь с юго-запада и следующего к скамьям для прихожан, обращенным на восток, двигаться по наклонному и прогибающемуся под ногами полу куда-то вниз. Во-вторых, темный бетонный потолок капеллы, мощно изогнувшись, страшно нависает над всеми теми, кто находится в церковном помещении (рис. 63). С одной стороны, тонкий луч света между кровлей и стенами рождает ощущение, что потолок невесомым облаком парит в воздухе. С другой стороны, стены сооружения, созданные с наклоном в верхней части вовне, творят иллюзию, будто почти черная глыба огромной и неимоверно тяжелой кровли своей массой раздвигает стены и готова вот-вот раздавить человека. Контрасты архитектурных форм интерьера капеллы заражают зрителя, всячески возбуждая его чувства и испытывая разум. Ле Корбюзье писал: «Воздействие произведения архитектуры на окружающих: оно подобно вибрации, крикам или возгласам, которые уносятся во все стороны, как стрелы, как лучи, как взрывная волна, и сотрясают близь и даль, задевают, ранят, подавляют или ласкают»¹.

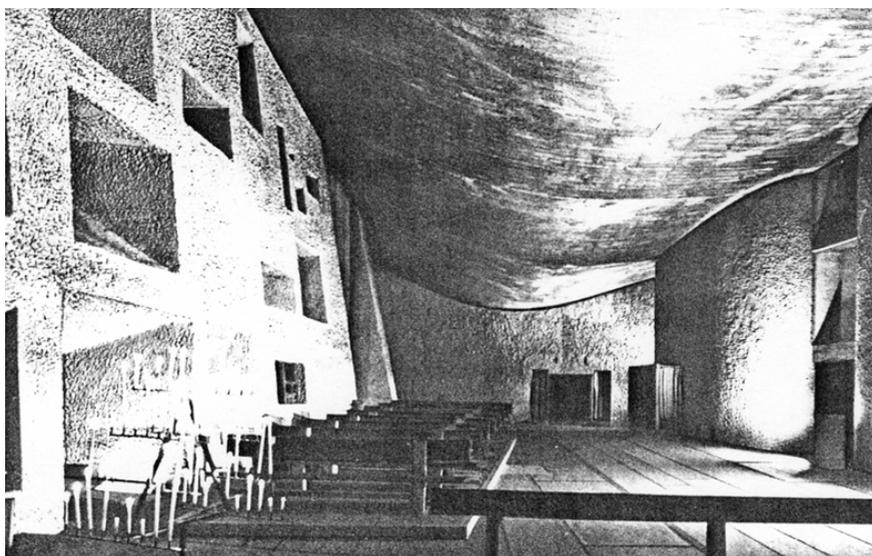


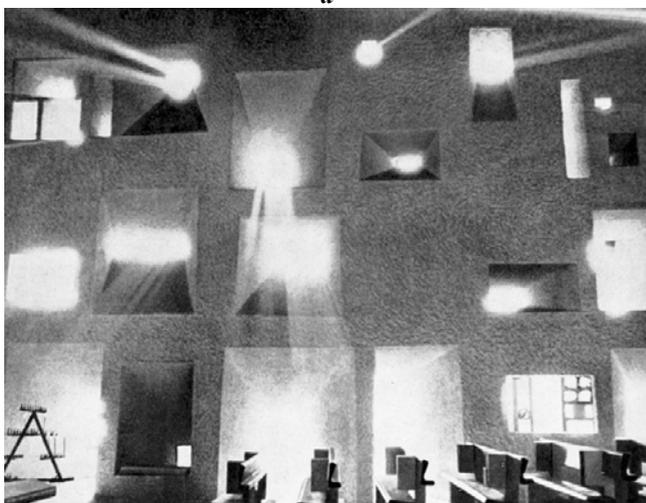
Рис. 63. Интерьер капеллы Нотр Дам дю-О

¹ Цит. по: Мастера архитектуры об архитектуре. – М., 1972. – С. 260.

Однако на пике кристаллизации представления зрителя о том, что интерьер капеллы есть грубо сделанное, неудобное, тревожное, вызывающее трепет и страх помещение, вдруг настает мгновение, когда Солнце, естественно двигаясь по небосводу, потоками света внезапно заливает внутреннее пространство храма, просачиваясь сквозь множество разновеликих окон южной стены по их искусно расширяющимся вовнутрь, словно трубы фанфар, проемам, окрашиваясь при этом в цвета красочной мозаики витражных стекол. В это время на короткий миг все преобразуется. Полутемное церковное помещение из мрачного и холодного подземелья стремительно превращается в светлый и радостно уютный дом, тогда как кровля церкви, оправдывая название капеллы, становится символом покровы Нотр Дам, заботливо раскинутым над зрителями. Кажется, будто со светом, пришедшим в церковь и наполнившим ее до краев, благодать дотварного мира в избытке излилась в мир тварный, а бесконечное обрело, наконец, свои прекрасно конечные формы. Процесс религиозного диалога-отношения зрителя с архитектурным произведением-вещью достигает в этот момент фазы, когда случается озарение человеческой души светом вселенского Духа (*рис. 64*). Здесь вступают в дело дополнительные или так называемые малые капеллы церкви Нотр Дам дю-О, предоставляя каждому зрителю возможность отойти от массы молящихся с тем, чтобы уединиться в одном из этих весьма небольших помещениях и сугубо индивидуально отразить произошедшее с ним событие. Архитектура внутреннего пространства храма разрешает как индивидуальное, так и совместное взаимодействие человеческого и абсолютного. Можно сказать, что пробуждение религиозного чувства во всех его аспектах (эго-, социо-, космо- и абсолютноцентрическом) есть основная функция данного шедевра храмового зодчества.



а



б

Рис. 64. Интерьер капеллы в Ронциане. Оконные проемы южной стены здания не освещенные (а) и освещенные (б) извне лучами солнечного света



Рис. 65. Юго-восточный угол капеллы Нотр Дам дю-О в Роншиане

По завершении этого этапа диалога-отношения зрителя с архитектурным творением процесс игрового взаимодействия из интерьера опять выходит наружу. Внутреннее вновь просится стать внешним. Выйдя из капеллы навстречу солнцу, зритель-пилигрим вольноневолью замечает то, на что при входе в церковь не обратил внимание. Архитектурные формы сооружения, резко подчеркнутые светотенью, все вместе словно «тянут» юго-восточный угол храма в поднебесье к Солнцу, предлагая и зрителю совершить не столько физическое, сколько душевное движение его конечной души в направлении бесконечного Духа (рис. 65). Недаром критики, фотографируя и описывая эту часть здания, зачастую сравнивали ее форму либо с руками, сложенными в молитве, либо с крыльями огромной пытающейся взлететь птицы. Ле

Корбюзье писал: «Если произведение зодчества удалось, тогда происходит отрыв от временного, преходящего, вызванный исключительной гармонией использованных пластических средств. Оно определяется не выбором темы, а торжеством пропорциональности во всем – как в анатомии произведения, так и в выражении осознанных и неосознанных устремлений художника... В законченном и удачном произведении таится огромное множество значений – целый мир, который предстает перед тем, кого он может волновать, то есть перед тем, кто этого заслуживает. Тогда раскрывается беспредельная глубина, раздвигаются стены, исчезает все случайное – совершается чудо, являемое несказанным пространством художественного творения»¹.

Осуществляя, наряду с душевными, физические операционные действия в сторону юго-восточного угла капеллы, зритель-пилигрим в процессе отношения с архитектурными формами церкви рано или поздно оказывается возле восточного фасада здания. Здесь в солнечные пропитанные абсолютоцентрической религиозностью дни архитектурный организм капеллы как нельзя лучше способствует душевной консолидации сотен людей в единое внеконфессиональное братство, способное на растворение собственной конечности в объятиях Абсолюта.

3.2. РЕЛИГИОЗНАЯ ОСНОВА ПРОИЗВЕДЕНИЙ СКУЛЬПТУРЫ

3.2.1. «ЧЕРЕП И ТРИ ДЛИННЫХ КОСТИ ПЕЩЕРНОГО МЕДВЕДЯ»

В начале двадцатых годов XX столетия в пещере Драхенлох Драконовой горы в Швейцарских Альпах была обнаружена искусственно созданная человеком религиозная по существу скульптурная композиция «**Череп и три длинных кости пещерного медведя**», преднамеренно помещенная в специально изготовленный для этого каменный ящик с крышкой (Санкт-Галлен, Швейцария, мустье, приблизительно 40 тыс. лет до н.э.)².

Пещера Драхенлох, расположенная на высоте 2445 м, состоит из шести ориентированных с востока на запад камер (общая глубина 70 м), насыщенных отобранными палеоантропом останками молодых медведей (не менее ста особей). Это в основном черепа животных и длинные кости их конечностей. В метре от входа в третью камеру археологами был обнаружен своеобразный «сейф», изготовленный из верти-

¹ Цит. по: Мастера архитектуры об архитектуре. – М., 1972. – С. 261.

² Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. – М., 1985.

кально поставленных каменных плиток и перекрытый сверху монолитной плитой (52x47x3см). Внутри каменный саркофаг содержал частично разрушенный череп молодого медведя (до трех лет) без нижней челюсти, через скуловую дугу которого была продета целая бедренная кость. На дне коробки по обе стороны черепа продольно относительно его оси одинаково лежали две берцовые кости животного (рис. 66).



Рис. 66. Композиция «Череп и три длинных кости пещерного медведя», обнаруженная в пещере Драхенлох швейцарских Альп

Произведение отличает особая не утилитарная «искусность»: во-первых, для композиции подобраны кости только пещерного медведя в качестве «избранного» вида животного; во-вторых, отобраны кости, принадлежащие молодым особям; в-третьих, выделены лишь костные останки головы и лап животного; в-четвертых, детали произведения принадлежат не одной особи, а каждая есть часть отдельного медведя; в-пятых, прежде чем войти в состав целого, все элементы композиции были предварительно освобождены от шкуры и мышц, хотя инструментов, с помощью которых это можно было бы сделать на месте, в пещере не обнаружено; в-шестых, решая композиционные задачи, мастера сознательно лишили медвежий череп нижней челюсти и разрушили его теменную область, сложно продев сквозь скуловую дугу извне вовнутрь черепа бедренную кость; в-седьмых, кости не просто уложены в каменный саркофаг, а представлены в нем как некое единство; в-восьмых, ящик из каменных плиток точно соответствует произведению из костей, являясь его необходимым элементом.

Композицию отличает особая «искусственность». Следуя предварительно осмысленной цели, части животного объединены в некий визуальный объект, создающий новую реальность из естественного материала – костей и камней.

Произведению свойственен особый «искус». Есть свидетельства, что в Драхенлохе палеоантропы никогда не жили, а из зоны своего долинного обитания регулярно совершали специальные восхождения в это весьма труднодоступное место, расположенное в горе на границе земли и неба. При этом мастера, соблазненные отнюдь не желанием плоти, тащили с собой на высоту более двух километров специально обработанные тяжелые кости и камни (пещера не была угодем охоты на медведей). Про-изводство произведения осуществлено в глубине низкой и тесной пещеры, куда можно было попасть лишь через узкий лаз высотой менее метра. Каменный саркофаг, скрывая в крошечном темном ящике темного помещения искусно про-изведенную нефункциональную в бытовом отношении искусственную вещь, ориентирован в пещере так, что череп медведя глазницами развернут на запад в бездну горы.

Весьма вероятно, что произведение Драхенлоха представляет собой искусно созданный искусственный тотем, в-образительный искус которого помогал палеоантропам вступать в ритуальное отношение со всей природой в целом. Ведь основная идея тотемизма, который явно исповедовали обитавшие в Альпах древние люди, заключается в идее родства человеческих групп с животным-тотемом. В данном случае огромный и грозный пещерный медведь был, видимо, для палеоантропов тотемно-родовым богом, выступавшим в качестве представителя Вселенной, ее персонификации.

Саркофаг с разумно подобранными и сознательно организованными костями медведя представляет собой визуализацию тенденции обесконечивания конечного, оплотнение абсолютоцентрической религии, понимаемой как восстановление связи человека с Абсолютом. Создание мастерами новой реальности в-ображения на основе изменений естественного расположения частей скелета животного есть не что иное, как желание имманации конечного к бесконечному путем освоения человеком божества извне вовнутрь, снизу вверх, от периферии к центру. В самом деле, композиция построена так, что кости конечностей животного занимают в ней нижнее место, а кости черепа – верхнее. При этом избранные кости, поднятые из долины на горную вершину, обнажены, т.е. с них сняты шерсть, наружный кожный покров и слой мяса. Обнаженный череп, также лишенный всех внешних оболочек, избавлен от возможности с помощью нижней челюсти хватать пищу. Помимо этого произведение демонстрирует возможность проникновение человека путем трепанации в глубину черепной коробки бога и изъятие из нее мозга – символа силы и знания. Положение медвежьего черепа в саркофаге мордой в глубину пещеры есть своего рода демон-

страция перед *духом* божества, скрывающимся в лоне горы, человеческой умелости восхождения конечного к бесконечному (известно, что до прихода человека в Драхенлох пещера была медвежьей берлогой, сохранившей на века стойкий *запах* зверя).

3.2.2. «МАКАРОННЫЙ ФРИЗ»

Замечательно визуализирует религиозную суть обесконечивания конечного рельефное произведение пластического искусства палеолита так называемый «**Макаронный фриз**» на потолке галереи пещеры Альтамира (Сантандер, Испания, ранний ориньяк, приблизительно 35 тыс. лет до н.э.).

«Макаронами», или «меандрами», принято называть обнаруженные во многих пещерах Европы волнистые линии, или прочерченные двумя-тремя пальцами по сырой глине, или нанесенные на глину и камень специальным зубчатым инструментом. Выделяют первичные «макароны» - беспорядочную паутину хаотически расположенных линий, и «меандры», явно несущие в себе нечто композиционно завершенное. Первичные «макароны» представляют собой воспроизводство человеком медвежьих «гриффадов» - нагромождений бороздящих следов от когтей древнего медведя на стенах пещер. Символизируя человеческую активность в-ображения, «макароны», накладываемые мастерами на медвежьи «гриффады» и многие изображения зверей, призваны были выразить стремление конечного к бесконечному путем освоения, вхождения, проникновения, царапанья, ранения животного тотема.



Рис. 67. Рельефная композиция «Макаронный фриз», выполненная на потолке пещеры Альтамира в Испании

Огромный пятиметровый «Макаронный фриз» на своде Альтамиры выполнен пальцами одного мастера по естественному отложению глины на скальной поверхности и глине, специально наложенной на потолок и предварительно разглаженной (*рис. 67*). Произведение пред-

ставляет собой переплетение тройных линий, наслаивающихся друг на друга, образующих волнистые формы, подковы, рогатки, треугольники, ромбы, синусоиды, замкнутые кривые, узлы. Многие линии «фриза», возникнув ниоткуда, начинают какую-нибудь форму, но вдруг, не завершив ее, исчезают так же внезапно, как и появились. Вообще произведение характеризуется игровой легкостью, непринужденностью и принципиальной незавершенностью, что породило среди исследователей мнение, будто его автором был ребенок палеолита.

В правой части композиции среди прочих выющихся линий намеком выделяется большая голова тотемного быка, бесспорно исполненная той же рукой, что и все произведение.

«Макаронный фриз» представляет собой в-образительно фиксированный процесс освоения человеком единства мира. Мастер наглядно являет витиеватый путь движения к божественному тотемному животному – своего рода знаковому узлу Вселенной. Произведение демонстрирует, что на трудном пути имманации конечного к бесконечному много тупиковых или неясных дорог, лабиринтов, пропадающих и вновь возрождающихся тропинок, и что сам тотем как итог обращенного вверх пути – не более чем путаница линий, подобных струйкам рождающегося фантастические видения дыма, ползущего по потолку пещеры от кадящих факелов и палеолитических костров: «На какой бы низкой ступени материальной культуры ни стоял первобытный человек, он постоянно обращал свои взоры к Высшему Существо»¹.

3.2.3. «МОНТЕСПАНСКИЙ МЕДВЕДЬ»

В искусстве палеолита религиозную суть тенденции оконечивания бесконечного оплотняет статуя «**Монтеспанский медведь**» - глиняная объемная фигура из пещеры Монтеспан департамента Верхняя Гаронна во Франции (шательперрон, приблизительно 33 тыс. лет до н.э.).

Грандиозный, труднодоступный и никогда не обитаемый человеком тоннель Монтеспан на глубине более километра от входа имеет боковое ответвление протяженностью около двухсот метров, в тупиковом конце которого в 1922 году была обнаружена большая глиняная искусственно про-изведенная скульптура, получившая среди археологов название «Мостепанский медведь». Статуя находится перед широким входом в пещерный зал с низко нависающим, примерно в рост человека, потолком на расстоянии около метра от правой стены.

Произведение представляет собой большую и массивную вылепленную из глины форму (длина 1,1 м, высота 0,6 м), напоминающую

¹Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. – М., 1985. – С. 151.

присевшего на четвереньки безголового медведя, передней своей частью обращенного в сторону входа (*рис. 68*). Скульптура решена мастером очень обобщенно, сливающиеся с туловищем конечности едва намечены. Однако «медведь» имеет одну весьма натуралистически точную деталь – тщательно выполненные когти на передних лапах. Эта умелая моделировка свидетельствует, что отнюдь не отсутствие мастерства, а решаемые задачи заставили древнего художника произвести свое произведение предельно типизированным.

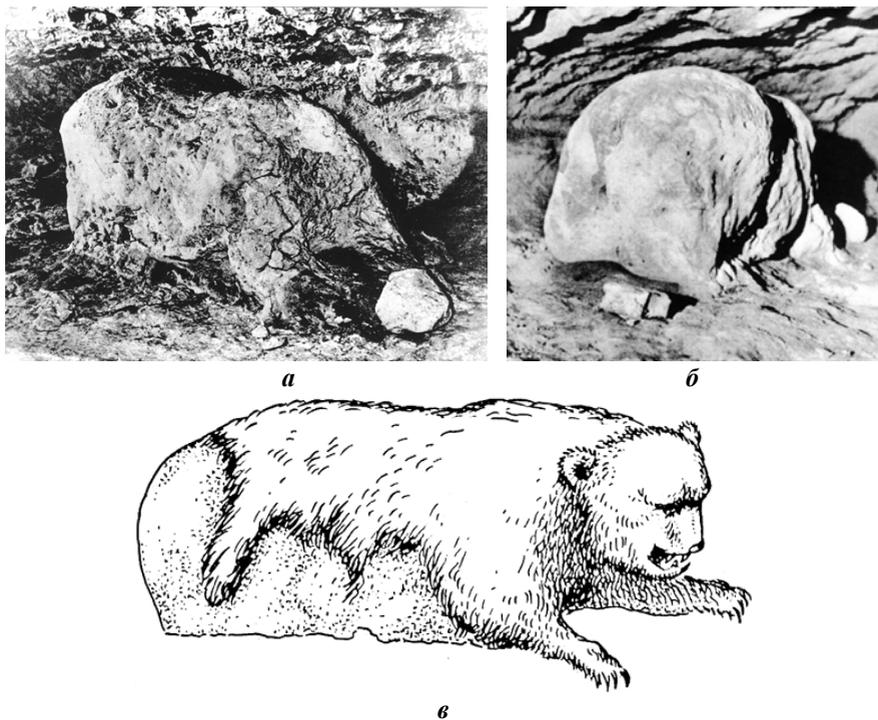


Рис. 68. Глиняная статуя «Монтеспанский медведь», найденная во французской пещере Монтеспан: вид скульптуры спереди (а), сзади (б) и графическая реконструкция композиции (в)

Скульптура, несмотря на ее полную объемность, не предназначалась для кругового обзора. Подход к ней возможен только с обращенной к центру пещерного зала правой стороны. Слева доступ к «медведю» закрыт спускающимся к полу сводом.

Анализ статуи показал, что медвежья фигура никогда не имела глиняной головы. Вместо этого она располагала подлинной медвежьей головой, которая крепилась к глиняному туловищу при помощи дере-

вянных кольев. Об этом свидетельствует череп молодого медведя, найденный при обнаружении скульптуры между передними лапами фигуры, и глубокое отверстие в глиняной шее изображения, в которое, возможно, и вставлялось соответствующее крепёжное приспособление.

Исследование поверхности произведения выявило, что она изрядно отшлифована трением какого-то одновременно прочного и мягкого предмета. Это обстоятельство послужило поводом для предположения, что вместе с монтажом к искусственному туловищу естественной головы на вылепленный объем дополнительно натягивали и натуральную медвежью шкуру.

Весьма вероятно, что в собранном виде «Монтеспанский медведь» для древнего палеоантропа представлял собой манекен, макет или искусственно-естественную модель тотемного обожествленного животного.

Произведение носит преимущественный религиозно-образительный характер, т.е. в качестве «рядового» всецело принадлежит стилизованному пространству Ареаклассицизм:

- 1) «медведь» расположен так, словно он выступает из скалы, выходит из пещерного зала, проявляется из темноты навстречу пришедшему в лоно земли человеку;
- 2) скульптура представляет фигуру медведя в позе подготовки к нападению на человека: зверь, желая совершить энергичный бросок вперед, выгнул спину, приподнял зад и уперся когтями передних лап в землю;
- 3) проявляясь изнутри пещеры вовне, модель тотема четко выделяется светотенью на фоне стены, от которой она как бы отделяется, отходит, отчленяется, эманурует (тем более в мерцающем свете древних факелов);
- 4) демонстрируя исход от центра к периферии, произведение, словно кристаллизуясь, имеет предельно обобщенную трактовку туловища и натуралистически точно проработанные завершения конечностей, направленные когтями на пришедшего в медвежью берлогу человека;
- 5) «медведь» весьма удачно показывает себя, объемно (в $\frac{3}{4}$) манифестируя перед человеком спину и голову изобразительно явленного тотема;
- 6) божественное животное в качестве представителя Вселенной про-изведено сверху вниз не в виде страшно огромного, ужасно свирепого и бесконечно сильного зверя, а в форме и размерах медвежонка, вполне доступного взаимодействию с силой и ловкостью палеоантропа;

- 7) «медведь» из-образен как бы подставляющим себя, раскрывая перед человеком правый бок, - свое наиболее уязвимое место: эманация божественной энергии, визуализируясь, словно искушает человека произвести соответствующие действия имманации.

3.2.4. «БИЗОНЫ»

Религиозным произведением скульптурной пластики палеолита являются «**Бизоны**» - барельефные фигуры, обнаруженные на стене тупикового зала пещеры Тюк д'Одубер (Аррьеж, Франция, солютре, приблизительно 20 тыс. лет до н.э.).

Благодаря сплошной сталактитовой пробке, которая еще в глубокой древности отрезала зал с «Бизонами» от внешнего мира, пещера сохранила в неприкосновенности несколько замечательных произведений эпохи палеолита.

«Бизоны» - это из-ображение двух расположенных рядом животных – самки и самца (длина соответственно 61 и 63 см). Произведение представляет собой односторонний выпуклый рельеф из глины, наклепленной на блок скалы (рис. 69). Бизоны показаны в профиль двуногими с плоско проработанными туловищами и объемно двусторонне моделированными головами (у каждой фигуры по два рога с обеих сторон головы). Гривы и бороды животных трактованы декоративно с помощью прочерченных линий. Бизоны про-изведены в позах подготовки к совокуплению. Самец привстал на задние ноги непосредственно за спиной подруги, самка призывно отвела в сторону хвост.

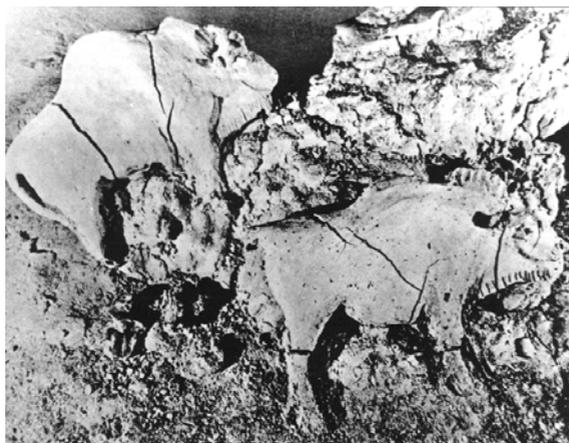


Рис. 69. Глиняный рельеф «Бизоны», обнаруженный на одной из стен французской пещеры Тюк д'Одубер

Интересно, что на полу пещеры как раз под фигурами бизонов находится визуальная модель еще одного бизона (длина 41 см), представленного в зародышевой фазе производства произведения (рис. 70). Думается, что оставленный зачатый бизон на полу – это не отдельное произведение, а элемент изобразительной композиции из трех фигур животных, демонстрирующей процесс эманации бесконечного в конечное сверху вниз сокровенными актами зачатия и рождения тотемного плода.



Рис. 70. Глиняный рельеф «Бизон», найденный на полу пещеры Тюк д`Одубер

Глиняные бизоны рельефно выступают из каменного массива в качестве основы. Эмануруя изнутри наружу, они как бы вытягиваются, выходят своими мягкими формами из твердого основания, оставаясь еще наполовину в скале, ограниваясь и кристаллизуясь здесь и сейчас.

Для моделей бизонов характерна представительность наиболее значимых частей их плоти, достигнутая древним мастером с помощью демонстрации четко очерченного корпуса тотема в профиль, а его головы анфас (показаны не только два рога на голове каждого животного, но и два глаза), и посредством разбивки рельефа на ступенчато и слоисто поднимающиеся к передней зоне относительно плоские планы (хвост, грива, борода, шея, голова, туловище с ногами).

3.2.5. «СФИНКС»

Шедевром религиозной скульптуры палеолита может быть назван так называемый «Сфинкс», - искусно обработанный древним человеком сталагмит зооморфной формы, обнаруженный в середине XX века в пещере Базуа (Лигурия, Италия, мустье, приблизительно 40 тыс. лет до н.э.).



а



б

*Рис. 71. Глиняная статуя «Сфинкс»,
обнаруженная в одном из залов итальянской пещеры Базуа (а),
графическая реконструкция скульптуры (б)*

При исследовании пещеры в 1950 году было открыто, что она имеет еще одну огромную пятисотметровую галерею, завершающуюся залом. В древности эта часть Базуа была отсечена от основной пещеры трехметровой сталагмитовой пробкой, из-за чего «замурованный» на

тысячелетия грот сохранил в первозданном виде атмосферу жизни палеоантропа периода мустье.

Задолго до прихода в галерею древнего человека она была естественной берлогой пещерного медведя, о чем свидетельствуют многочисленные отпечатки медвежьих лап на глиняном полу, гриффады когтей на стенах, волокна шерсти и множество костей животного в самой глубине тупикового коридора.

Не менее богата пещера и свидетельствами деятельности человека (отпечатки босых ног на полу, графическое воспроизведение кистей рук на стенах, «меандры» и прочее).

В зале галереи Базау следы деятельности человека концентрируются в основном возле расположенного рядом с пещерной стеной монументального зооморфной формы сталагмита, получившего имя «Сфинкс» (рис. 71). Десятки округлых глиняных «клякс» диаметром от 3 до 7 см покрывают стену пещеры вокруг верхней части этого сталагмита, образуя здесь нечто подобное нимбу.

В нескольких метрах от зооморфной фигуры было обнаружено значительное количество лепных глиняных шаров, которые, вероятно, и стали причиной «клякс» на стене. Сталагмит же, по всей видимости, служил для палеантропов чем-то вроде мишени.

Поверхность самого «Сфинкса» покрыта искусственно нанесенным слоем глины и изборождена «макаронами», в основном вертикальными «расчесами», нанесенными человеческими пальцами. Примечательно, что верхняя часть сталагмита, выступавшая когда-то в качестве «яблочка» мишени, не покрыта ни «кляксами», ни «макаронами» (здесь вообще нет слоя глины), хотя можно предположить, что древние мастера лепных шаров не только промахивались, но и попадали в цель. Объясняя эту парадоксальную ситуацию, некоторые исследователи пришли к выводу, что верхнюю часть «Сфинкса» прежде венчала естественная голова медведя со шкурой, водруженная на столбообразный выступ сталагмита. Глиняные шары, попадая в медвежью голову и шкуру, оставляли следы на них, а не на поверхности «Сфинкса». В готовом виде произведение Базау должно было быть более двух метров в высоту, т.е. соответствовало габаритам взрослого медведя, вставшего на задние лапы.

Получается, что медведеподобный сталагмит Базау является безусловным носителем пондерации из-ображения (произведение в качестве естественно-искусственной гигантской модели тотемного животного, выступающего из глубины бесконечной пещеры на конечных людей) и в-ображения («макароны» и «кляксы», воспроизводя медвежьи «гриффады» и человеческое оружие, в период ритуального действия как

бы царапали и били скульптуру, позволяя палеоантропу через нанесенные животному раны как бы проникать в тотем и осуществлять единение конечного с бесконечным). Интересно, что «макароны» произведены здесь как с помощью движения человеческих пальцев сверху вниз, так и движением пальцев рук снизу вверх.

Произведения искусства времени палеолита свидетельствуют, что уже на заре про-изводства из небытия в бытие утилитарно нефункциональных вещей сосуществовали религиозные творения скульптурной пластики преимущественно из-образительные, преимущественно в-образительные, а также произведения, гармонично сочетавшие в себе из-ображение с в-ображением. Если задаться вопросом, существовал ли в истории человечества период, когда ни из-образительных, ни в-образительных произведений искусства не было, то любой ответ на него будет не корректным, ибо уже граница жизни неандертальца и homo sapiens наполнена искусственной, искусной и искушающей деятельностью, которую вполне уместно назвать изобразительным искусством. Человек фиксирует и определяет себя внутри деятельности искусства. *Про-изводить из небытия в существование эго-, социо-, космо- и абсолютоцентрически религиозные произведения искусства есть неотрывное от человека эго сущностное качество, а не украшение, развлечение, улада, отдых людской, отвлекающий человека от участия в других «функциональных» видах деятельности.* Художественные творения времени палеолита доказывают, что действия по про-изводству произведений были древнему человеку жизненно необходимы. Без них он просто не состоялся бы в своем качестве, т.е. не выжил бы.

3.2.6. «ДИСКОБОЛ» МИРОНА

Процесс кристаллизации визуального понятия древнегреческого творения изобразительного искусства «Дискобол» (450-е годы до н.э., скульптор *Мирон*) в пространстве религиозного диалога-отношения зрителя и статуи-вещи, вероятно, может быть осуществлен в определенной последовательности.

Материальный статус художественного образа «Дискобола» представляет собой продукт тщательного восстановления первоначального облика художественной вещи из нескольких наиболее совершенных в художественном отношении римских мраморных копий (*рис. 72*). Инициативная группа профессиональных знатоков, собравшись, отобрала для реконструкции Миронова «Дискобола» экземпляр, найденный в Castel Porziano (мраморное туловище статуи), экземпляр Ланчелотти (обломок каменной головы), экземпляр Лондонской национальной галереи (мраморные скульптурные ноги) и экземпляр из Casa Buonarroti во Фло-

ренции (обломок правой руки статуи). Собранные из копий отлили в гипсе и бронзировали. Вдобавок от слепка были удалены подпоры – один из характернейших признаков римских копий с греческих оригиналов. Исследователи древнегреческой художественной культуры в большинстве своем признали, что получившийся в итоге восстановительных работ вещественный «Дискобол», представляющий собой скорее горельефную форму без фона, нежели полнообъемную скульптуру, весьма близок к сохранившемуся на древних медалях первоначальному облику статуи. Другими словами, внешность сегодняшнего гипсового «Дискобола» аналогична первоначальному виду бронзового «Дискобола», исполненного когда-то скульптором Миронам.

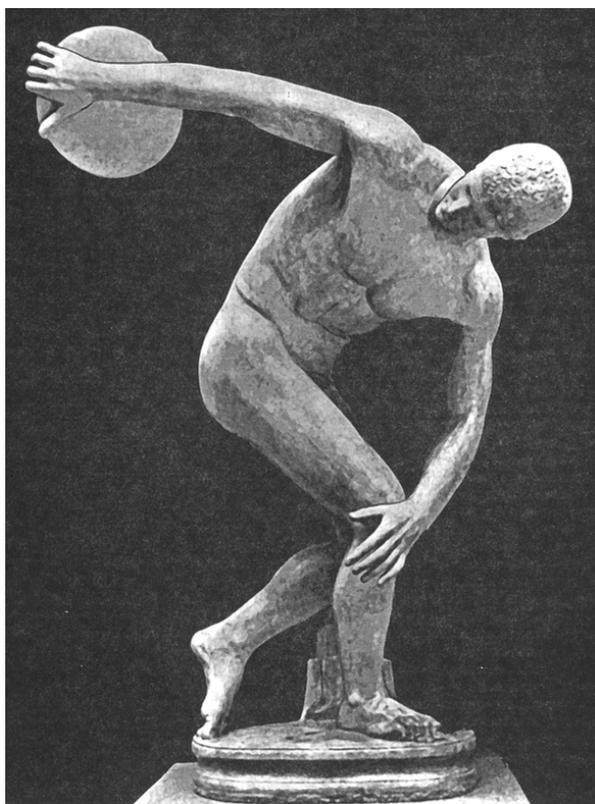


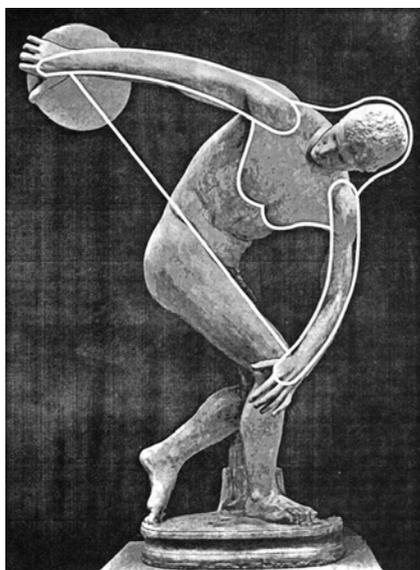
Рис. 72. Современная гипсовая реконструкция знаменитой статуи «Дискобол» древнегреческого мастера Мирона

Индексно-иконический статус художественного образа «Дискобол» являет собой изображение молодого тела метателя диска, все члены которого напряжены и натянуты. Согнувшись дугой, скульптурный

юноша поднял правую руку с диском вверх, а левую опустил вниз, приняв тем самым позу метания. Обе ноги изображенного дискобола слегка согнуты в коленях, статуарная голова атлета повернута в сторону руки с диском. Скульптурный образ показывает, что готовый метнуть диск юноша, замахнувшись, отнес свой снаряд как можно дальше назад, чтобы в следующий момент резким движением послать его вперед. Положение, в котором представлен дискобол, возможно только при переходе от одного движения к другому. В мгновении покоя позы атлета, зафиксированном статуей, сочетаются как завершившееся уже движение (замах), так и движение грядущее (мах).

Символический статус художественного образа «Дискобол» представляет собой две композиционные формулы. Это «лира» и «лук со стрелой».

В структурировании композиционной формулы «**лира**» принимают участие следующие элементы скульптурного изображения (рис. 73). Голова метателя диска и его грудь выступают в роли корпуса-резонатора данного музыкального инструмента. Функцию стоек наглядной лиры выполняют руки изображенного дискобола. Перекладиной для натяжки струн служит прямая линия, соединяющая запястья правой и левой рук атлета. Натянутыми струнами умозрительной лиры являются многочисленные мышцы напряженной груди и живота дискобола.



*Рис. 73. Реконструированная статуя «Дискобол» Мирона.
Визуализация композиционной формулы «лира»*

Поскольку известно, что статую свою Мирон как мастер бронзовой техники предназначал не для музея, а для одной из городских площадей, постольку особое значение для скульптуры имело сияние полированного металла под лучами греческого солнца. Если с этой позиции взглянуть на торс статуи «Дискобол», то нетрудно представить себе игру света и тени на мышцах бронзового атлета в течение солнечного дня (утром одни группы мышц освещены, днем – другие, вечером – третьи).

В организации композиционной формулы «лук со стрелой» художественного образа «Дискобол» участвуют опять-таки скульптурные руки метателя диска, торс изображенного атлета и его голова, а на роль тетивы лука претендует все та же виртуальная линия, проведенная между запястьями обеих рук дискобола (рис. 74).

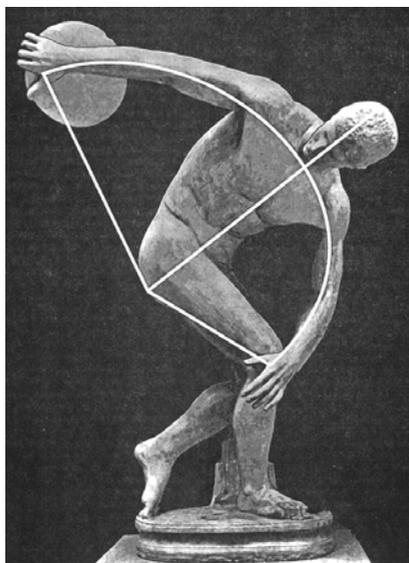


Рис. 74. Реконструированная статуя «Дискобол» Мирона. Визуализация композиционной формулы «лук со стрелой»

Примечательно, что композиционные формулы «лира» и «лук со стрелой» способны получить соответствующую визуализацию только при плоскостном расположении основных элементов скульптуры «Дискобол», что оправдывает ее странные для объемной статуи сугубо горельефные формы.

Композиционные формулы «лира» и «лук со стрелой» расположены в пространстве символического статуса художественного образа «Дискобол» один к другому по диагонали и развернуты в противополо-

ложные стороны: «лук со стрелой» - слева направо вверх, «лира» - справа налево вниз. И это не случайно. В свое время российский исследователь изобразительного искусства Н.М. Тарабукин сумел выделить четыре диагональные композиции, типичные для большинства произведений мировой скульптуры и живописи: 1) слева направо вверх; 2) справа налево вниз; 3) справа налево вверх; 4) слева направо вниз. При этом первая композиционная диагональ (слева направо вверх), удачно названная Николаем Михайловичем «победной» и соответствующая в структуре «Дискобола» направлению наглядного образа «лук со стрелой», характерна в основном для произведений, где представлены главные герои, которые, преодолевая препятствия, одерживают верх в своей тяжелой борьбе (например, картина «Оборона Севастополя» А.А. Дейнеки). Второе же композиционное построение (справа налево вниз), соответствующее в «Дискоболе» направлению визуального понятия «лира», была названа Н.М. Тарабукиным диагональю «входа» или «представления». Такое диагональное решение характерно для произведений изобразительного искусства, где главное действие разворачивается вокруг представления основного персонажа изображения (например, картина «Явление Мессии» А.А. Иванова).

Одновременное использование лука со стрелами и лиры в качестве символов войны и мира древнегреческая религия приписывала исключительно богу Аполлону как носителю жизни (защитник от зла и болезней, целитель) и смерти (зачинщик войн, губитель жизней, стреловец). Гомер, например, называл Аполлона «Сребролукий», «Славнолукий»; Пиндар – «Златолукий», «Луконосец». С другой стороны, в одном из гомеровских гимнов представлен Гермес, передающий Аполлону в обмен на стадо коров лиру. На пирах у олимпийских Богов никто иной, как Аполлон, забавляется игрой на звонкой лире в окружении поющих муз.

Композиционная формула «лира» в составе художественно-религиозного образа «Дискобол» символизирует нисхождение небесного Аполлонова начала в мир людей, наполнение божественной энергией избранного человека, соревнующегося с другими на звание быть лучшим, явление абсолютного начала в прекрасно совершенные статуарные формы, эманацию Единого во многое. Виртуальная «лира» здесь репрезентирует Аполлона и в качестве «пророка Зевса», возвещающего и оформляющего волю верховного Бога, и как Эпикурия (попечителя над душами человеческими, дарующего религиозную силу людям), и в качестве Мойрагета – «водителя судьбы», и, конечно же, как верховное солярное божество.

Укрепляя действие композиционной формулы «лира», Солнце, которое для древних греков прочно отождествлялось с Аполлоном, играло на натянутых и ладно настроенных мышцах-струнах бронзового атлета, придавая им блеск, красоту и божественную мелодичность. Бог среди белого дня, который эллины понимали как жизнь, здесь и сейчас открывал себя людям посредством космической музыки, достойной небожителей и преображающей человека.

Символика композиционной формулы «лук и стрела» художественного образа «Дискобол» предстает как наглядное проявление имманентно религиозной тяги человека к богу. Скульптурный метатель диска, будто стрела, выпущенная из туго натянутого лука, всеми своими пластическими формами устремлен по направлению той божественной энергии, которая, излившись на него, открыла перед зрителем, взаимодействующим с данным произведением-вещью, религиозную связь с богами Олимпа (следствием этого является уверенность, что статуя «Дискобол» была поставлена на площади одного из малоазийских годов Эллады в честь победителя на Пифийских, а не Олимпийских играх, ибо Пифийские игры в Дельфах были введены в честь победы Аполлона над Пифоном и по своему блеску и популярности не уступали всегреческим играм в Олимпии, связанным с именем Зевса).

Поскольку обе композиционные формулы художественного образа «Дискобола», являясь противоположностями (лира – символ мира, лук – символ войны), имеют единую структурную основу и возникают в процессе отношения зрителя с данным произведением-вещью не один за другим, а оба сразу, одновременно и вдруг, постольку вероятно, что они есть символ слияния в единое абсолютоцентрически религиозное целое процессов эманации и имманации, земного и небесного, Единого и многого, воплощение тенденций оконечивания бесконечного и обесконечивания конечного. Как произнес когда-то современник Мирона древнегреческий философ Гераклит: «Бессмертные смертны, смертные бессмертны; смертью друг друга они живут, жизнью друг друга они умирают... Расходящееся сходится, сходящееся расходится; из различного образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через войну... Расходящееся с самим собой согласуется: оно есть единство противоположностей, как у лука, так и у лиры»¹.

Наглядные образы «лира» и «лук со стрелой», будучи равнонатянутыми и равнонапряженными (готова сорваться с тетивы умозрительная стрела и зазвенеть игрой струн виртуальная лира), характеризуют Полноту Бытия как *tonos* – напряжение, натянутость. По представлении

¹ Цит. по: Античные философы (свидетельства, фрагменты, и тексты). – Киев, 1955. – С. 84.

ям греков, пространство и все, что его заполняет, обретает гармонию лишь тогда, когда с начала и до конца, а также сверху донизу, словно паутина, натянуто и напряжено, сгущено и разряжено.

3.2.7. «СИДЯЩИЙ БУДДА»

Каменный рельеф «Сидящий Будда» из индийского Сарнатха (V в. Сарнатх, Археологический музей) является шедевром древнеиндийской религиозной скульптуры (рис. 75).



Рис. 75. Древнеиндийский каменный рельеф «Сидящий Будда». V в.

Статуя сарнатхского Будды, имея высоту 1,6 м, изваяна из чунарского песчаника, отполированного до блеска. Обобщенность трактовки скульптурных форм достигнута мастером за счет большого количества почти плоскостно решенных поверхностей и корректного включения низкорельефных ювелирно проработанных элементов.

Каменный рельеф являет собой изображение сидящего на троне Будды в окружении гениев, учеников, животных и растений.

Голова и спина Локаджьештхе представлены совершенно выпрямленными. Опущенные веки прикрывают глаза, однако изображено не спокойствие сна, а глубокая и ясная деятельность божественного разума. Бугор на теменной части головы – ушниша – знак мудрости, символ достигнутого просветления; длинные мочки ушей – свидетельство благородного происхождения Татхагаты. Скульптурное тело кажется почти обнаженным под прозрачной тканью монашеского одеяния. Руки Будды изображены в каноническом жесте дхарма-чакра-правартана-мудра со сближенными ладонями. Согнутые кольцом указательный и большой пальцы правой руки соприкасаются со средним пальцем левой руки. При этом движение пальцев выражено тонко и изящно. Поджатые и скрещенные ноги Бхагавана в позе падма-асана. Подошвы ног и ладони рук Будды украшены специальными знаками – цветком лотоса в круге и квадрате, что символизирует действенность Джины на небе и на земле.

Крупный нимб Будды украшен прекрасным растительно-цветочным орнаментом. Центральная плоскость нимба непосредственно вокруг головы Шакьямуни оставлена чистой, что создает необходимый фон.

Фигурки гениев по верхнему краю нимба представлены в полете. Их движения энергичны и напоминают прыжок.

На спинке трона Будды по сторонам центрального героя изображены животные-чудовища Яли и Макара, поднимающиеся на дыбы, разевающие пасти и высывающиеся из воды.

Сам трон Сугаты украшен цветком лотоса – символом чистоты помыслов Будды. Пьедестал трона представляет собой фриз из двух мощных столпообразных колонн по сторонам и шести людских фигурок, сидящих вокруг Колеса Закона, поставленного на постамент. Изображение этого Колеса очень необычно. Оно показано не профилно, как на других подобных рельефах, а будто бы катящимся навстречу зрителю, общающемуся с данным произведением-вещью.

Сопоставление фигуры Будды с фигурками людей у подножия трона дает возможность понять, что на сюжетном уровне данное произведение древнеиндийской пластики изображает первую проповедь Будды о Повороте Колеса Учения (Дхармы) в Оленьем Парке Сарнатха перед Его в ту пору малочисленными учениками.

Однако этот чисто сюжетный вывод провоцирует стороны диалога-отношения – зрителя и произведение-вещь – сделать следующий шаг в кристаллизации художественного образа скульптуры «Сидящий Буд-

да», приводящий к освоению того, что данный каменный рельеф есть чувственное явление сущностного единства Трех Драгоценностей буддизма Махаяны – Будды (Бог), Дхармы (Учение) и Сандхи (Община), - трех объектов поклонения, с принятия прибежища в которых человек может считать себя буддистом. В самом деле. Во-первых, нимб вокруг головы Будды выступает свидетелем того, что момент Великого Освобождения для Сиддхартхи Гаутамы наступил, и царевич из клана Шакьев навсегда исчез, уступив место Будде Шакьямуни (Пробужденный Мудрец из рода Шакьев), Татхагате (Так Пришедший), Бхагавану (Благословенный), Сугате (Правильно Идущий), Джине (Победитель), Локаджьештхе (Почитаемый миром). Будда здесь наглядно представлен как метафизическая реальность истины, божественная природа всех Дхарм, проявленная зрителю лишь в виде человека-Учителя так, как она была доступна и ранее в чувственных воплощениях других Будд и как она будет многократно явлена позднее – в грядущих Буддах современной и иных калып. Во-вторых, положение кистей рук Будды в позе дхарма-чакра-правартана-мудра есть свидетельство того, что Поворот Колеса Учения или Колеса Закона в пространстве художественного образа случился, и что отныне восемь спиц Колеса символизируют восемь этапов буддийского Благородного Пути. Помимо этого, к базовым основам Сандхи, предложенного Буддой как Львом Закона, следует отнести Четыре Благородные Истины, идею о причинно-зависимом происхождении и карме, доктрины анатмавады и кшаникавады, а также буддийскую космогонию. В-третьих, изображение сидящих вокруг Колеса Учения учеников Будды есть свидетельство того, что на основании проповеди Буддой Дхармы первая буддийская монашеская Община сложилась и что отныне число членов Сандхи год от года и век от века будет только расти. Две колонны трона Будды вместе с фигурами шести учеников образуют восемь форм, пластическое решение и равномерное распределение которых открывает возможность отождествить изображения первых буддийских учеников с мощными опорами и представить их вместе как единую Сандху – оплот Учения Будды.

Художественный образ символического статуса скульптуры «Сидящий Будда» является носителем нескольких композиционных формул. Все они, структурируя данный художественный образ одновременно, сразу и вдруг, с неизбежностью перересекаются, переплетаются и накладываются друг на друга как своими знаковыми формами, так и символикой значений, однако, несмотря на это, позволяют визуализировать себя каждая и в своей относительной самостоятельности, и в самоценности.

Одна из композиционных формул статуи, которую условно можно назвать «ось», приобретает наглядность посредством таких знаков-индексов произведения-вещи, как ушниша Будды, Его нос и губы, кисти рук, стопы ног, и олицетворяет то, что именно Будда с его Учением является осью, религиозно связывающей небо и землю, человека и Бога, конечное и бесконечное (рис. 76). В этом случае операционные действия зрителя с композиционной формулой «ось» позволяют ему ввести в пространство художественного образа символику горы Меру, знаково проявленной с помощью обобщенно треугольного расположения частей тела Будды, виртуальных линий Его ног, локтей, рук, плеч и головы, поскольку именно гора Меру в буддизме выступает той священной осью Вселенной, вокруг которой вращаются не только люди и звери, но также планеты, солнце, луна и звезды.



Рис. 76. Статуя «Сидящий Будда».
Визуализация композиционной формулы «ось»

Другая композиционная формула статуи, которую в ее отдельности можно условно обозначить словом «алтарь», представляет собой вертикально ориентированную умозрительную структуру в виде трехчастной петли, замкнутой сверху и разомкнутой снизу (рис. 77). Верхняя часть этой виртуальной петли, чувственно явленная посредством окружности нимба Будды с головой Бога в центре, символизирует чашу дотварных вод структуры Мироздания. Нижняя часть петли,образи-

тельно представленная ногами Будды, его треном и группой учеников, расположенных вокруг Колеса Закона, есть не что иное, как символ тварного мира структуры Мироздания. Средняя часть композиционной формулы «алтарь», изображенная с помощью мудры кистей рук Будды, обозначает узел Мироздания или, иначе говоря, символизирует ту бифуркационную точку Вселенной, в которой, согласно буддийской мифологии, запускается процесс разделения и разветвления Единого на многое и начинается акт творения тварей Творцом. Не случайно в этом сакральном месте кисти рук Будды, связываясь в узел, образуют дхарма-чакра-правартана-мудру, означающую начало эманационного наполнения каждого зрителя, взаимодействующего с данным произведением-вещью, религиозной энергетикой Трех Драгоценностей буддийского Учения.



*Рис. 77. Статуя «Сидящий Будда».
Визуализация композиционной формулы «алтарь»*

Еще одна композиционная формула художественного образа статуи имеет умозрительный вид, позволяющий назвать ее **«восьмеричный путь»**, ибо представляет собой восемь виртуальных линий, расходящихся от общего центра, визуализированного посредством мудры рук Будды (рис. 78). Символика этой композиционной формулы такова, что она, с одной стороны, демонстрирует спектр путей распространения буддийского Учения на земную, водную и небесную сферы, рай-

оны внедрения Закона в растительный, звериный, людской и ангельский миры с целью наделения всего, что есть в тварной части Мироздания, природой Будды. В этом случае изображение фигур летящих гениев символизирует небесную область распространения Учения Будды, сложный цветочный орнамент репрезентирует мир растений, чудовища Яли представляют мир животных, а мифологические морские чудовища Макара, в облике которых соединены черты крокодила и рыбы, знаково обозначают подводный мир. С другой стороны, композиционная формула «восьмеричный путь» есть своего рода символический указатель канона освобождения всех живых существ от тягот страдания, предьявитель правил выхода на свободу нирваны из круговорота сансары, на который обрекает кармическое существование всего и вся. Восьмеричный путь освобождения, предлагаемый буддизмом, включает в себя: 1) правильное воззрение, 2) правильную решимость, 3) правильную речь, 4) правильное поведение, 5) правильный образ жизни, 6) правильное усердие, 7) правильное памятование, 8) правильное сосредоточение или правильный транс.



Рис. 78. Статуя «Сидящий Будда».

Визуализация композиционной формулы «восьмеричный путь»

Композиционная формула «**посредники**» имеет облик нескольких виртуальных линий, расположенных между их общей зоной в верхней части головы Будды и фигурами учеников, изображенных у

подножия трона Учителя (рис. 79). Обнаружение этой формулы в структуре художественного образа символического статуса статуи «Сидящий Будда» заставляет взаимодействующие стороны диалоготношения – зрителя и произведение-вещь – изменить знаки и значения чувственно явленных элементов скульптуры. Во-первых, данная композиционная формула есть свидетельство того, что только человек в процессе его освобождения от страданий и страдательности в целях слияния с Богом является основным объектом интереса буддизма. Направление же энергии Учения Будды на другие живые существа - растения, обитателей подводного мира, животных – связано с тем, что все они пожинают плоды благих и дурных деяний, совершаемых людьми в предыдущих человеческих рожденьях. Поэтому, например, животные некоторым образом страдают невинно, и в их страданиях повинен их человеческий кармический «предшественник».



*Рис. 79. Статуя «Сидящий Будда».
Визуализация композиционной формулы «посредники»*

Во-вторых, композиционная формула «посредники» показывает возможность Будды и его учеников предстать в качестве Бодхисаттв, т.е. существ, достигших высшего духовного совершенства и имеющих право на обретение нирваны, но отказавшихся от нее из-за любви и сострадания ко всем живущим и стремления указать им путь к избавлению от перерождений и к спасению. В поэме «Бодхисаттавачарьявата-

ра», написанной в VII-VIII веках мастером Шантидэвой, сострадательно-посредническая миссия Бодхисаттв выражена следующим образом:

«Пусть я буду лекарством, кому нужно лекарство;
Пусть я буду рабом, кому нужен раб;
Пусть я буду мостом, кому нужен мост».

В случае выполнения персонажами скульптурного изображенными роли посредников между Богом и зрителем Учитель проявляет себя как «Бодхисаттва-царь», который вначале сам достиг состояния Будды, а теперь заботится об освобождении того зрителя, который вступил в отношение-диалог с данным произведением-вещью. Ученики же Будды выступают в качестве «Бодхисаттв-лодочников», «перевозящих» по одному человеку-зрителю на «берег» восстановления религиозной связи человека с Богом.

В-третьих, композиционная формула «посредники» имеет такую умозрительную структуру, которая позволяет ей осуществлять через себя как репрезентант эманацию божественной энергии на человека-зрителя и ответное репрезентативное движение зрительской души навстречу всеобщему Духу. Причем рельефное изображение подчеркивает, что как процесс эманации бесконечного к конечные формы, так и процесс имманации, связанный с решением проблемы обесконечивания конечного, способны оба протекать только в символическом пространстве троичной структуры буддийского Мироздания.

Здесь необходимо вспомнить, что в космологии буддизма описывается и физическая Вселенная, и психокосм, прежде всего, психокосм человека. Традиционные буддийские представления о мирепсихокосме таковы. Вселенная по своей природе троична. Она состоит из трех уровней, или трех миров: нижнего мира желаний, среднего мира форм и верхнего мира не-форм. Мир желаний – это место, где обитают все живые существа, за исключением некоторых высших существ и чрезвычайно продвинутых йогов. Мир форм населен высшими богами. Здесь существуют чистые формы, лишённые грубой материальности. Мир не-форм представляет собой чистое состояние сознания без соответствующего местопребывания. Здесь нет ни времени, ни пространства, ни восприятия, ни не-восприятия. В ряде буддийских текстов высказывается мысль, что именно достижение буддистом уровня мира не-форм способствует слиянию человека с божеством.

Художественный образ статуи «Сидящий Будда», актуализировавший в ходе диалога-отношения зрителя с произведением-вещью все богатство значений композиционных формул этого скульптурного шедевра, абсолютноцентрически религиозно ориентирован на осуществле-

ние процессов эманации божественного Духа в человеческую душу и иманации человеческой души к божественному Духу. Вначале, визуализируя эманационный исход энергии Единого во многое, мир неформ находит свое оплотнение в мире форм скульптурного изображения, а затем мир форм овеществляет себя в мире желаний зрительских чувств и эмоций. После этого, очаровав, соблазнив и заразив реципиента, художественный образ статуи, поднимаясь от материального к символическому статусу, помогает зрителю (вне зависимости от его профессиональной принадлежности) обнаружить искомую человеком религиозную связь конечного с бесконечным. Для этого композиционные формулы данного визуального понятия способствуют подъему души зрителя из мира желаний сначала к миру изобразительных форм, а затем к выразительному миру не-форм, тем самым всячески содействуя совокуплению обретшего веру конечного человека с бесконечным Абсолютом.

3.2.8. «ШИВА НАТАРАДЖА»

Статуэтка «**Шива Натараджа**» («Владыка танца»), относящаяся к XI-XII векам, создана была с целью оплотнения в пластических формах религии шиваитов (рис. 80). Бронзовая фигура изображает бога Шиву в позе трибханга, с приподнятой левой ногой. Две пары его рук, ноги и изгиб туловища показаны в сложном и гармоничном взаимоотношении. Танец Шивы в общем означает движение – процесс жизни во Вселенной. Поза равновесия в танце символизирует устойчивость и вечность этой космической деятельности.

Правая нога Шивы Натараджи попирает распростертого карлика – олицетворение сил зла, иллюзии, неведения, хаоса. Шива в этом случае выступает как царь знания, разрушитель разрушения.

Согласованный ритм четырех рук Шивы выразителен и гармоничен. В левой руке бог держит огонь – символ все уничтожающего разрушения и божественной очистительной милости. Язычок пламени на ладони бронзового Владыки танца есть доказательство того, что гибель, смерть, разрушение – важная форма существования, без которой нет никакого рождения и созидания нового. Шиваиты нисколько не сомневаются, что разрушение – дело исключительно правое, отчего в столкновениях с другими богами индуизма (Брахмой и Вишну) Шива неизменно побеждает.

В правой верхней руке статуэтки изображен маленький барабанчик, представляющий как модель Вселенной и означающий пробуждение нового мира к существованию через вибрацию звука. Шива задает себе

и миру ритм с помощью этого барабана, по которому стучит одновременно с двух сторон.



Рис. 80. Бронзовая статуэтка «Шива Натараджа». XI-XII вв.

Помимо прочего, наличие барабана в руке Владыки позволительно понимать в качестве поля извечного напряжения между мужским и женским полюсами бытия, или, иначе, в качестве двух трезубцев – мужского (огненного), острия которого глядят вверх, и женского (водного), с остриями, обращенными вниз. Барабан Шивы здесь – это эмблема взаимодействующих начал Мироздания, без любовного соития которых иссякнет источник жизни во Вселенной.

Танцующий Владыка, манифестируя благостную энергию совокупления полов, изображен двуполым, что раскрывается посредством его удлиненной мужской серьги в правой ухе и круглой женской серьги – в левом. Начиная с самых ранних мифов, Шива фигурирует в числе

божеств, имеющих либо ярко выраженные два пола, либо перемещающих свой пол.

Правая нижняя рука Натараджи обращена ладонью вперед в жесте уверения и покровительства (абхайя-мудра).

На голове танцующего Шивы в волосах справа изображена дева вод – знак священной Ганги, а слева – кобра, яд которой бог выпил для спасения мира.

Череп в одежде Шивы есть аллегория столетий, которые канули в вечность. Одновременно это и напоминание о том, что сегодня нечто кажущееся могущественным и находящимся в расцвете сил когда-нибудь обязательно канет в забвение и разрушится.

Глаза бронзового Натараджи символизируют Солнце и Луну, а третий глаз во лбу – благоую всеуничтожающую силу. Ожерелье из черепов означает инволюцию и эволюцию Мироздания.

Фигура танцующего божества окружена подковой пламенеющего нимба – знаком энергетических сил Вселенной, символом Майи. Фигура Шивы, соприкасаясь с этими космическими силами, выражает идею связи духа и материи.

Развевающиеся волосы пластического изображения Шивы, устремленные длинными волнами прядей в стороны, означают радиацию энергии, исходящей от бога.

В древнеиндийском трактате «Чидамбара Муммани Коваи» имеются замечательные строки о Шиве Натарадже: «О мой Владыка, твоя рука, держащая священный барабан, сотворила и привела в порядок небо, землю, другие миры и бесчисленные души. Твоя поднятая рука охраняет сознательный и бессознательный порядок творения. Все миры трансформируются твоей рукой, несущей огонь. Твоя священная нога, утвержденная на земле, дает уверенность усталой душе, борющейся в тенетах причинности. Твоя приподнятая нога дарует вечное блаженство тем, кто к тебе приближается. Все твои божественные действия – творение, сохранение, разрушение форм, вуалирование в Майе материи, освобождение – есть поистине твоя благая деятельность»¹.

Статуэтка «Шива Натараджа» выступает в качестве посредствующего звена космоцентрически религиозной связи между всеильным богом индуистского пантеона и конечным человеком. С одной стороны, данное произведение представляет Шиву как верховное божество, владеющее Вселенной и способное придать всему и вся единый ритм существования. Не случайно барабанчик в руке Владыки танца воспроизводит в объемной модели структуру Мироздания. С другой стороны, Шива

¹ Цит. по: Бонгард-Левин Г.М., Герасимов А.В. Мудрецы и философы древней Индии. – М., 1975. – С. 154.

пластически изображен открытым в истине перед людьми, верящими в него. Движением кистей своих рук бог приглашает зрителя-штиваита к общению с собой без всякого страха, при этом через пластические действия уверяя его в покровительстве и милосердии.

3.2.9. «ДАВИД» МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ

Статуя «Давид» (1501-1504, скульптор *Микеланджело Буонарроти*) религиозна во всех основных формах: эго-, социо-, космо- и абсолютоцентрической (*рис. 81*). В целях реализации этой по-разному ориентированной религиозности художественный образ данного творения скульптуры весьма подвижен и при игровом отношении-диалоге зрителя с произведением-вещью в процессе своей кристаллизации способен на множественные трансформации и удивительные метаморфозы.

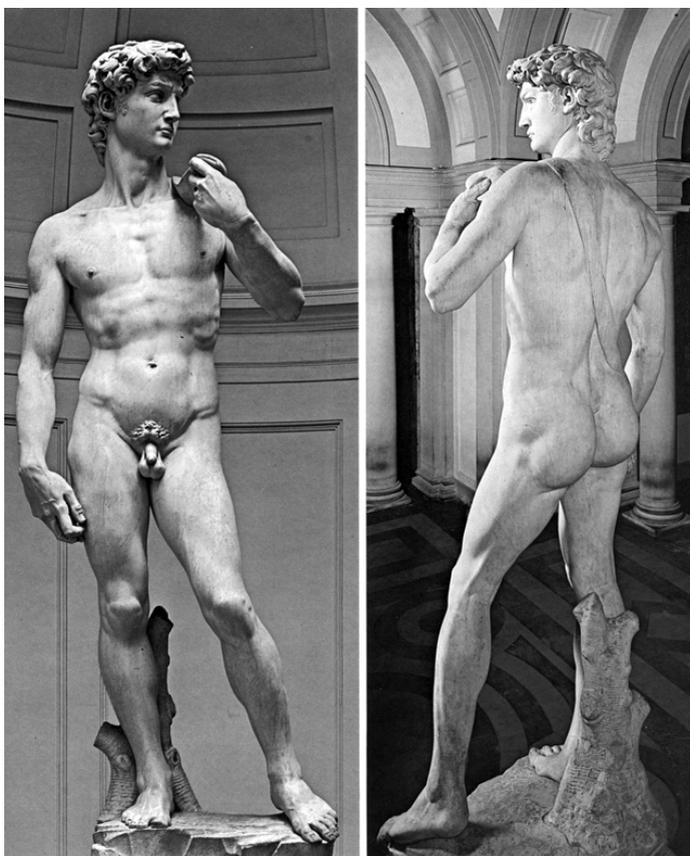
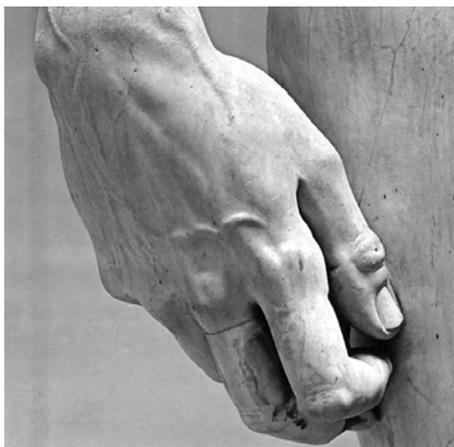


Рис. 81. Микеланджело Буонарроти. Мраморная статуя «Давид». 1501-1504

Эгоцентрическая форма религиозности, реализуемая скульптурой «Давид», есть художественный образ произведения, обеспечивающий идеальную (репрезентативную) связь зрителя с Микеланджело Буонарроти как неким богоподобным центром, который в эпоху Ренессанса способен был создать множество великолепных шедевров изобразительного искусства, не потерявших силу своего художественно-религиозного воздействия по сию пору. В этом случае визуальное понятие творения развернуто в сторону культовой сакрализации автора-эгоцентрика данного произведения-вещи и нацелено на то, чтобы как можно ярче представить его персональную исключительность.

Во-первых, оригинальность подобного художественного образа определяется тем, что библейский герой здесь отождествлен с гениальным скульптором, т.е. плоть изображенного Давида проявляет индивидуальные особенности Микеланджело как человека и художника:

- 1) статуарный персонаж в своем облике сочетает черты юноши и мужчины, что является знаковым выражением мутации рядовой искусности подмастерья в мета-искусность мастера: известно, что в пору подготовки к работе над скульптурой «Давид» Микеланджело вышел на границу той стадии своего профессионального развития, которая давала ему право считать себя в сфере пластического искусства не столько мальчиком, сколько мужем;
- 2) статуарный персонаж подчеркнуто леворук, его праща находится в левой руке, тогда как камень для метания – в правой: известно, что в Священном Писании нет строк, характеризующих Давида как леворукого героя, зато в истории искусства есть немало свидетельств, подтверждающих леворукость Микеланджело – знак сакрального богоизбранничества мастера, эмблема его исключительной осособности среди всех других людей;
- 3) кисть правой руки статуарного персонажа изображена натруженной, со вздувшимися узлами вен, а ее большой палец в месте сочленения фаланг представлен украшенным профессиональной скульптурной мозолью, странной для Давида, но вполне естественной для ваятеля, знаково определяя титаническую работоспособность художника-каменотеса: известно, что в периоды творческого подъема Микеланджело, неведомо откуда черпая энергию, поражающую окружающих, мог работать без отдыха много часов и дней подряд; существует даже поверье, согласно которому мастер скончался, так и не выпустив инструмент скульптора из рук (*рис. 82*);



*Рис. 82. Статуя «Давид» Микеланджело Буонарроти.
Скульптурный фрагмент, изображающий руку библейского героя.
Хорошо заметна скульптурная мозоль на фаланге большого пальца кисти
правой руки представленного персонажа*

- 4) статуарный персонаж сжимает в правой руке камень, который можно понимать и как признак вооруженности Давида, и как знак того избранного художественного материала, с которым призван взаимодействовать ваятель-избранник: в этом случае рука колосса, сжимающая камень, предстает в качестве символа податливости земли как одной из мировых стихий титанической воле художника.

Во-вторых, статуя имеет подпору в форме ствола сухого дерева с обрубленными ветвями, расположенную у правой ноги Давида. Введением этой детали Микеланджело опять-таки концентрирует внимание на себе как эгоцентрике, демонстрируя всем, что является единственно полноправным прямым наследником античной традиции. В древности римские мастера, изготавливая копии греческих статуй, осуществляли их перевод из бронзы в мрамор, отчего, дабы сохранить их первоначальные скульптурные формы, использовали всевозможные каменные подпоры. В данном случае, с позиции конструктивной устойчивости статуи, подпора не имеет решающего значения. Однако она крайне важна была для Микеланджело в качестве доказательства усвоения и полного освоения им скульптурных традиций легендарных богоподобных мастеров далекого прошлого.

В-третьих, ствол сухого дерева и полная жизни правая нога Давида изображены таким образом, что напрашивается их невольное сравнение друг с другом. С позиции религиозной эгоцентрированности

художественного произведения подобное сопоставление есть указание на то, что по отношению к Микеланджело как мастеру, способному буквально оживлять мрамор, все остальные ему современные скульпторы гораздо только калечить да омертвлять камень (сохранились свидетельства, что до Микеланджело мраморную глыбу, из которой он за неимоверно короткое время высек колоссальную фигуру библейского Давида высотой около 5,5 м, много лет безрезультатно мучили такие прославленные мастера кватроченто, как Агостино ди Дуччо и Антонио Росселлино). В этом случае дышащее жизнью великолепие плоти мраморного Давида есть символ великой искусности Микеланджело, показатель такого уровня его художественного мастерства, который за многие века существования и развития скульптуры не способны были превзойти даже избранные гении статуарной пластики.

Социоцентрическая форма религиозности представлена скульптурой «Давид» не менее оригинально. С одной стороны, художественный образ произведения в качестве репрезентанта способен обеспечить мистическую связь зрителя с библейским богоподобным народом Израильским. В этом случае отдельно стоящая статуя «Давид» проявляет себя как нечто отнюдь не самодостаточное. Статуарный персонаж изображен обращенным в сторону кого-то непосредственно здесь и сейчас не наблюдаемого. Его поза, фаза движения и характер вооружения заставляют зрителя, взаимодействующего с произведением-вещью, совершить ряд мыслительных операций, позволяющих ему структурировать художественный образ в соответствии с тестом Священного Писания, раскрывающим мужественную борьбу Израильского народа со своими многочисленными врагами, олицетворенную битвой избранника израильтян Давида с филистимлянином исполином Голиафом (I Цар. XVII, 49), прославившей Давида как героя, а потом и главу царства Израильского. Подобный социоцентрически религиозный аспект является статуе «Давид» в качестве репрезентанта богоизбранного и богоподобного Израиля.

С другой стороны, характер игрового диалога между зрителем и данным произведением-вещью имеет возможность разворачиваться по таким игровым правилам, которые приводят к кристаллизации визуального понятия, позволяющего партнерам художественного взаимодействия представить в качестве социоцентрически религиозного богоизбранника не что-нибудь, а флорентийскую республику рубежа XV-XVI веков. Этому способствует то обстоятельство, что сама игровая встреча зрителя с подлинником скульптуры «Давид» осуществляется не где-нибудь, а в пространстве итальянской Флоренции, городе, гениально одаренный народ которого когда-то породил, развил и кристаллизо-

вал неповторимое искусство Возрождения. Эмблемой же Флоренции в те времена был мифологический Геркулес. Известно, что когда в XIII веке перед Флоренцией встала проблема выбора героя, способного олицетворить город в целом, флорентийские граждане единодушно остановились на фигуре античного Геркулеса с палицей как символе Гордости и Силы. Когда же в 1278 году нужно было чеканить золотой флорин, горожане изобразили на одной его стороне христианского Иоанна Предтечу, а на другой опять-таки языческого Геркулеса. Вообще в эпоху итальянского Ренессанса было в обычае отождествлять античных мифологических персонажей с персонажами библейскими и евангельскими. Исследователю Тольнаи, много лет посвятившему изучению статуи «Давид», принадлежит самое убедительное иконологическое истолкование синтеза Давид-Геркулес в одном изображении как олицетворение двух основных гражданских доблестей флорентийской республики – Гнева и Силы¹. Наличие у скульптурного Давида связей с Геркулесом подтверждают ствол дерева с обрубленными сучьями, вполне могущий играть роль палицы, и густая шапка его волос на голове, несколько напоминающая львиную морду – непрменный головной убор античного обожествленного героя. Микеланджелова статуя, проявляя себя в качестве Геркулеса, тем самым предстает как социоцентрически религиозный репрезентант Флоренции, города, который по сию пору является Меккой для художников, скульпторов и архитекторов всего мира.

Сравнение изображений мертвого дерева с наполненной жизнью фигурой человека, происходящее в пространстве художественного образа, репрезентирующего социоцентрическую религиозность, заставляет статую «Давид» вновь поменяет знаки и значения данных вещественных элементов. В этом случае сухое дерево проявляет себя как знак кончины старой истории об избранничестве Израильского народа, а человеческая фигура предстает в качестве знака жизненной силы новой истории об избранничестве флорентийского народа и Флоренции в целом объектом для священного почитания и религиозного поклонения.

Как правило, процесс отношения зрителя с произведением-вещью таков, что при формировании того или иного статуса визуального понятия в ходе специфических игровых действий партнеров одни и те же художественно-вещественные элементы могут обретать различные знаковые значения. Как уже было показано, при визуализации эгоцентрической и социоцентрической форм религиозности мраморная человеческая фигура способна стать знаковым воплощением то Давида, то Микеланджело, то Израиля, то Геркулеса, а то и Флоренции. Причем

¹ См.: Tolnay C. de. Michelangelo. – Princeton, 1943.

подобную многозначность шедевра изобразительного искусства следует расценивать как нормальное явление. В первой части монографии уже шла речь о том, что мутация знаковых значений представляет собой атрибутивное свойство религиозного языка. Здесь же следует напомнить, что знак и значение рождаются не в стороне от процесса взаимодействия зрителя с произведением-вещью, а в недрах самого художественного отношения.

Космоцентрическая форма религиозности скульптуры «Давид» есть художественный образ произведения, обеспечивающий в качестве некоего репрезентативного моста искомую связь зрителя с христиански конфессиональным Богом. Искус обеспечения встречи человеческого с божественным провоцирует обоих участников диалога-отношения на структурирование художественного образа такого уровня, формирование которого подвергает прежние знаки и значения существенной реорганизации.

При религиозной космоцентрированности произведения в пространстве визуального понятия библейский Давид преобразается не в кого-нибудь, а в самого Иисуса Христа. В этом случае уже не изображение ветхозаветного Давида развернуто в сторону невидимого Голиафа, а Мессия в качестве божественного Сына обращен к не имеющему визуального облика Всевышнему Отцу с желанием крещения и обладания Духом Божиим для помощи людям. Отсюда, вероятно, берет свое начало источник той удивительно сложной гаммы чувств, которую выражает лицо Давида-Христа. Здесь слиты вместе удивление и сосредоточенность, волевой порыв и сомнение, тяжелое раздумье и непоколебимость (рис. 83).



Рис. 83. Статуя «Давид» Микеланджело Буонарроти. Скульптурный фрагмент головы изображенного персонажа, сфотографированный с разных сторон

В случае космоцентрически религиозной ориентированности художественного образа статуи «Давид» сопоставление изображений сухого ствола дерева с наполненной жизнью человеческой фигурой вновь претерпевает метаморфозы. Теперь высушенное дерево предстает в качестве символа Ветхого Завета как учения, которое увяло оттого, что не в состоянии было больше выполнять роль связующего звена между человеческим и божественным. Однако корень этого дерева не умер. Недаром правая нога изображенного персонажа, сливаясь с сухим стволом, проявляет себя как новая ветвь отжившего свой век дерева. В этой связи примечательно, что генеалогическое древо Иесея, отца Давида, включает в себя всех предков Христа вплоть до Девы Марии с младенцем Иисусом на руках и в своем истоке опирается на пророчество Исаии: «И произойдет отрасль от корня Иесеева, и ветвь произрастет от корня его» (Исаия, XI, 1-2). Христос как божество, обретшее прекрасную человеческую плоть, выступает здесь создателем Нового Завета, того репрезентативного звена, которое способствует эффективному восстановлению религиозной связи человека с Богом.

Абсолютоцентрическую религиозность статуя «Давид» оплотняет на уровне символического статуса художественного образа посредством двух композиционных формул, которые условно можно обозначить «ось» и «алтарь» (рис. 84).

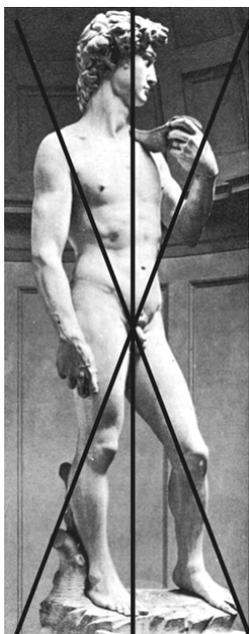


Рис. 84. Статуя «Давид» Микеланджело Буонарроти. Визуализация композиционных формул «ось» и «алтарь»

В организации композиционной формулы «ось» задействованы практически все элементы объемной скульптуры «Давид». Голова, торс и правая нога антропоморфного персонажа образуют строго вертикальную умозрительную линию, символизирующую связь дотварного и тварного миров. Не зря под ногами героя изображена земля, а голова гиганта упирается в необъятное небо.

Композиционная формула «алтарь» тесно связана с визуальным понятием «ось», являясь, по сути дела, ее раскрытием или разворачиванием в трехчастную виртуальную структуру – модель Мироздания. При этом интересно, что наглядное воплощение композиционной формулы «алтарь» возможно только при взаимодействии зрителя всего лишь с одним аспектом объемно-вещественной статуи «Давид», а не со многими, как в случае чувственного явления композиционной формулы «ось».

Верхняя часть скульптурного изображения антропоморфной фигуры, помогая наглядному проявлению композиционной формулы «алтарь», символизирует дотварную сферу Мироздания, тогда как раздвинутые ноги представленного героя есть знак-символ тварной сферы Вселенной. В качестве узла Мироздания выступает фалосс статуарного персонажа, способный на символическое совокупление дотварного и тварного миров. Кстати, фалосс – устойчивый символ оплодотворяющего и всепорождающего начала.

К сожалению, сегодня шедевр Микеланджело не в состоянии проявить в полную мощь абсолютоцентрически религиозные возможности своих композиционных формул «ось» и «алтарь», так как зритель под небом Флоренции у дверей Палаццо Веккьо уже больше века вынужден взаимодействовать лишь с копией статуи «Давид». Подлинник скульптуры, который с 1504 по 1873 год постоянно находился на этом городском месте, ныне для предохранения его от негативных действий окружающей среды установлен в специальном зале Галереи флорентийской Академии, отчего лишен живительного для себя и людей общения с реальными небом и землей. Известно, что сам Микеланджело, прекрасно понимая значимость созданного им шедевра, был на протяжении жизни яростным противником заключения «Давида» под крышу какого-либо здания.

3.2.10. «УСПЕНИЕ БОГОМАТЕРИ» БРАТЬЕВ АЗАМ

Образцовым произведением скульптуры, визуализирующей сущность христианской религии в ее католической форме, является алебастровая раскрашенная композиция «Успение Богоматери» стиля позднего Барокко в алтаре монастырской церкви в Роре (1723), которую ис-

полнили немецкие мастера братья *Космас Дамиан* и *Эгид Квири́н Азам* (рис. 85).



Рис. 85. *Космас Дамиан* и *Эгид Квири́н Азам*. Алебастровая композиция «Успение Богоматери». 1723

Космас Дамиан Азам занимался в основном росписью плафонов и сводов. Эгид Квири́н Азам по большей части был скульптором и мастером художественной лепнины. При этом оба брата были прекрасными архитекторами. Они удачно дополняли друг друга и работали совместно над многими проектами, в том числе и над композицией «Успение Богоматери». Известно, что на творчество братьев Азам сильнейшее влияние оказал итальянский мастер стиля Барокко XVII века Лоренцо Бернини.

Композиция по принципам построения близка театральной сцене, объединяя в одно целое архитектуру, скульптуру, живопись и декоративное искусство. Она состоит из трех частей (нижней, средней и верх-

ней), каждая из которых представляет собой группу из нескольких пластически решенных персонажей. Каждая из статуарных групп и пластическая композиция в целом любовно способствуют космоцентрически религиозной имманации человеческого к божественному, ласково содействуют восхождению единичной людской души к Духу Божию.

В нижней части алтарного пространства церкви представлен массивный каменный саркофаг с ведущими к нему ступенями. Крышка гроба открыта и отставлена в сторону. Сам саркофаг, устланный внутри белой тканью из стука, пуст. Вокруг гроба на ступенях изображены отчаянно жестикулирующие апостолы. Их частично раскрашенные, но в основном белые алебастровые фигуры освещены с помощью высоких боковых окон.

В средней части алтарного пространства церкви представлена палящая над саркофагом Богоматерь с распростертыми и обращенными к небу и земле руками, которую два ангела, охваченные золотой ниспадающей тканью, взмахами своих огромных крыльев возносят вверх (рис. 86). Раскрашенные фигуры этой части композиции освещены как светом боковых окон, так и светом, падающим сверху из круглого окна в конхе апсиды.



Рис. 86. Средняя часть скульптурной композиции братьев Азам «Успение Богоматери»

Верхняя часть алтарного пространства церкви заполнена огромной золотой короной, возлежащей на алебастровых облаках и поддерживаемой ангельскими фигурами.

Роль композиционного задника пластического ансамбля играет гигантский занавес, прикрывающий проем триумфальной арки за спинами апостолов и Богородицы. Этот монументальный занавес, представленный в состоянии активного колебания от потоков воздуха, своими многочисленными вертикальными складками выступает в качестве своеобразного связующего звена между нижней и средней группами персонажей композиции.

Посредствующим звеном между средней и верхней группами героев изображения выступает фигура голубя, излучающая во все стороны тонкие нити золотых лучей (рис. 87).



Рис. 87. Фрагмент скульптурной композиции братьев Азам «Успение Богоматери». Хорошо заметны изображения голубя и монументального занавеса, объединяющие верхнюю, среднюю и нижнюю пластические части

Композицию «Успение Богородицы» отличает барочная живописность, т.е. отрицание контурности и линейности как чего-то самоценного и самодостаточного. Ни один аспект изображения не в состоянии полностью раскрыть всю композицию. Свет, свободно играя на поверхности фигур и живя относительно самостоятельной жизнью, постоянно вызывает исчезновение ряда форм в темноте теней. Свет верхний и боковой, смешиваясь между собой и с бликами, испускаемыми многочисленными золотыми деталями, образует странно мерцающую светотеневую смесь. Это способствует тому, что контурная линия, охватывающая каждую скульптурную фигуру и призванная отчленять одно изображение от другого, не существует здесь в качестве границы, разделяющей персонажей религиозной сцены, а, наоборот, миссионерски объединяет друг с другом многочисленные пластические формы, а также связывает в одно целое формы и фон.

Живописность композиции «Успение Богородицы» обогащена типично барочной смутностью. С одной стороны, все скульптурные персонажи, участвующие в сцене вознесения Богоматери после Её смерти на небо ангелами, решены максимально натуралистично. С другой стороны, этот подчеркнuto предельный веризм фигур в какой-то момент контакта зрителя с произведением вдруг оборачивается своей противоположностью, заставляя пластическую композицию внезапно предстать в своем принципиально туманном облике. В этом случае наблюдается демонстративная рекристаллизация пластической массы каждого элемента скульптурной группы и потеря ясности всеми частями изображения в целом, что порождает, в конечном счете, стойкое ощущение зыбкой ирреальности данного скульптурного представления. Пластически явленная сцена, словно воск, плавится и тает на глазах у зрителя, наглядно превращая вещное в вещее.

Барочной композиции «Успение Богоматери» свойственна глубинность, понимаемая как принципиальное избегание персонажами изображения какой-либо фронтальности. С любой точки зрения на произведение каждый скульптурный герой этого религиозного повествования и вся сцена целиком обязательно предстают в том или ином ракурсе. Прелесть данной статуарной группы как раз и заключается в разворачивании неисчерпаемого множества своих равно значимых аспектов. Число пластических форм, показанных здесь в перспективном сокращении, неимоверно велико. Пересечение и переплетение фигур спаивает вместе плоскостное с глубинным, заставляя зрителя душевно и мысленно выпадать из области видимого в сферу умозрения, т.е. туда, где только и возможна встреча человеческой души с божественным Духом.

Единство скульптурных форм композиции «Успение Богоматери» есть слияние всех изображенных фигур в некую одну общую массу, из которой какой-либо отдельный персонаж почти не может быть в «чистом» виде выделен. Каждая фигура трактована так, что она в любой момент готова принести свою уникальность, самостоятельность и обособленность в угоду и на благо общей целостности. Причем это скульптурное целое, способствуя имманации человека к Богу, подчеркнуто направлено извне в глубину и снизу вверх.

Композиция «Успение Богоматери» по барочному открыта. Сцена построена так, что движение пластических форм преодолевает статику собственной вещности как весности. Статуарная устойчивость фигур превращена авторами в нечто композиционно неустойчивое и динамично неравновесное. Несмотря на то, что все фигуры композиции помещены в алтарное пространство церкви и занимают в храме четко определенное для каждой статуи место, представленная сцена ни при каких обстоятельствах не может быть замкнута. Скульптурную группу просто невозможно охватить одним взглядом. В любом случае всегда останется какой-либо пластический мотив, не укладывающийся в непосредственно наблюдаемое зрителем пространство. Выходить за пределы – это принцип построения данной композиции.

3.2.11. «ФЛОРА» ЭТЬЕНА ФАЛЬКОНЕ

Религиозным по существу, а не сюжету творением скульптуры, выполненным в стиле Рококо, может служить маленькая статуэтка «Флора» (1758) *Этьена Мориса Фальконе*, созданная знаменитым французским мастером в пору его работы на Севрской фарфоровой мануфактуре в должности директора модельного цеха и сотрудничества с великим рокайльным художником Франсуа Буше.

Скульптура представляет обнаженную девушку, которая, сидя на траве, играет с цветами (*рис. 88*). Реалистически решенному женскому телу мастер удивительным образом придал духовное богоподобное значение, создав ощущение воздушной легкости и эфемерности изображения.

Юная богиня «Флора» предъявлена как рокайль, она вся словно растительный завиток, свежий бутон цветка, весеннее благоухающее удовольствие. Произведение наполнено игривой грацией и изменчивыми движениями. Поза богини такова, что провоцирует зрителя на поиск «счастливого мига» наполненного эросом невинно невольного подглядывания. Наличие множества равноправных аспектов не дает возможность выбрать главный из них. Да его и нет в этой рокайльной религиозно абсолютоцентрической статуэтке. Всюду прихотливая игра, ка-

приз, эротическое соблазнение, жадный поиск удачного мгновения, способствующего интимно сокровенному акту обесконечивания конечного. Опущенные глаза, раздвинутые в коленях и вместе с тем скрещенные в лодыжках ноги свидетельствуют о плотском откровении богини перед людьми и вместе с тем недоступности души героини изображения, бережно спрятанной под панцирем прекрасной наготы.



Рис. 88. Этьен Фальконе. Фарфоровая статуэтка «Флора». 1758

Флору свою Фальконе представил снизошедшей с небес в человеческий девичий облик богиней, дабы она, приоткрывшись перед людьми в пору ранней весны женской красоты и соблазнив зрителя своей чувственной прелестью, гораздо была увлечь человеческую душу в божественные сферы сказочно прекрасного мира вечной любви с целью ее духовного преображения. Взаимодействие с этой крохотной рокайльной статуэткой открывает перед каждым зрителем-избранником чудесную возможность заглянуть в собственную душу и попытаться распахнуть ее для редчайшего в жизни, но очаровательнейшего мгновения радостной встречи конечного с бесконечным.

3.2.12. «ТЕСЕЙ И КЕНТАВР» АНТОНИО КАНОВИ

Образцовым произведением пластики, чувственно являющем суть художественной религиозности, является статуя «Тесей и кентавр» (1804-1819) итальянского ваятеля *Антонио Кановы* – мастера, который на рубеже XVIII-XIX веков сыграл значительную роль в развитии европейской классицистической скульптуры.

Композиция из двух фигур изображает схватку героя Тесея с кентавром. Тесей, стоя коленом на груди поверженного на землю кентавра, сдавливает одной рукой его горло, а другой, сжимающей палицу, делает резкий замах для удара (рис. 89).



Рис. 89. Антонио Канова. Скульптурная композиция «Тесей и кентавр». 1804-1819

Своей патетикой и драматичностью действия данная скульптурная группа напоминает знаменитый древнегреческий «Лаокоон». Это не случайно, ибо, как и в эллинистическом памятнике «Античного Классицизма», выверенное до мелочей построение придает «Тесею и кентавру» сугубо классицистическую статичность и устойчивость, наглядно являя сущность религиозной тенденции окончивания бесконечного, эманации Единого во многое.

Скульптурная группа «Тесей и кентавр» обладает классицистической линейностью - четко очерченным контуром и подчеркнuto силуэтным характером. Все пластические формы произведения определяют себя с помощью линейного мотива. Статуарная группа имеет строго определенную и довольно узкую зону наибольшей представленности, по отношению к которой другие аспекты и ракурсы скульптуры явля-

ются второстепенными. Светотень каждого элемента обеих фигур подчинена пластическим формам, выступая в роли их своеобразного предьявителя или демонстратора.

Скульптурная группа плоскостна, т.е. при всей своей объемности построена больше не по стереометрическим, а по геометрическим законам. Несмотря на сложность поз героев произведения, каждый из скульптурных персонажей предельно фронтален и представляет собой совокупность пластических плоскостей, явленных из глубины композиции вовне. Статуарная группа есть скорее горельеф, нежели полноценно круглая скульптура. При этом главные пластические и сюжетные аспекты вынесены на переднюю плоскость изображения, структурированную рядом геометрических фигур. Большой умозрительный треугольник, вершинами которого служат правая ступня Тесея, левая кисть кентавра и шлем героя, разворачиваясь сверху вниз, композиционно определяет всю статуарную группу. Множество других виртуальных треугольников представляют собой соподчиненные геометрические фигуры, призванные всячески поддержать и обогатить центральный мотив.

Произведение отличает типично классицистическая замкнутость скульптурных форм внутри общего контура, который, словно некое покрывало, охватывает все изображение. Пластические тела нигде не прорывают эту обволакивающую и замыкающую их в себе границу и даже не пытаются выйти за ее пределы. Изображение ограничено в себе самом и в каждой своей части объясняется самим собой.

«Тесей и кентавр» характеризуется также таким общим свойством произведений стилевого пространства Ареаклассицизм, как множественность. Внутри единой контурной линии, охватывающей скульптурную группу, каждая фигура относительно самостоятельна и составляет с другой также относительно самостоятельной фигурой некие пластически самоценные величины. Любая деталь изображения, визуализируя процесс эманации Единого во многое, хотя и вплетена в общую композиционную ткань, не растворяется в ней без остатка, а существует как некий релятивный независимо функционирующий элемент.

Ясность данной классицистической группы – это отчетливость каждой пластической формы, ее легкая узнаваемость, даже в случаях, если она перекрыта чем-либо или изображена лишь частично. Произведение демонстрирует, что оно есть исчерпывающее раскрытие и предельная кристаллизация в конечных чувственно данных каменных формах бесконечной сущности.

3.2.13. «АМУР И ПСИХЕЯ» АНТОНИО КАНОВЫ

Шедевром абсолютноцентрически религиозной пластики, гармонично объединяющим главные особенности произведений стилевых пространств Ареаклассицизм и Ареаромантизм, является знаменитое творение изобразительного искусства «Амур и Психея», созданное в 1786-1793 годах *Антонио Кановой*.

Скульптура представляет собой двухфигурную композицию из мрамора, пластически визуализирующую древнегреческий миф о страстной любви небожителя Амура – олицетворения божественного Духа – и земной женщины Психеи – персонификации человеческой души (*рис. 90*).



Рис. 90. Антонио Канова. Скульптурная группа «Амур и Психея». 1786-1793

Изображенная в жажде поцелуя, юная Психея, лежа на бедре, оборачивается к склонившемуся над ней юноше-Амуру с большими и широко распахнутыми крыльями за спиной. Руки героев представления трепетно касаются обнаженной плоти друг друга. Амур нежно обнимает грудь и голову Психеи, которая, протянув вверх руки, с влюбленным томлением гладит кудри юношеских волос.

Уникальными свойствами данного шедевра пластического искусства выступают: «плоскостно-глубинность», «линейно-живописность»,

«замкнуто-открытость», «ясно-смутность», «множественность-единство».

«Плоскостно-глубинность» в качестве абсолютноцентрически религиозной характеристики скульптурной группы «Амур и Психея» - это владение произведением искусства элементами, способствующими и бесконечному свободно кристаллизовать себя в совершенных конечных формах, и конечному беспрепятственно осуществлять процесс собственной рекристаллизации. С одной стороны, части скульптурной композиции структурированы как ряд параллельных пластически решенных пластов, планомерно разворачивающихся из глубины вовне. С другой стороны, здесь наличествуют важные детали, которые позволяют себе нарушать сугубо плоскостной строй произведения. В скульптуре горизонтальные и вертикальные композиционные части сосуществуют с диагонально расположенными элементами, раскрывающими себя извне в глубину и снизу вверх.

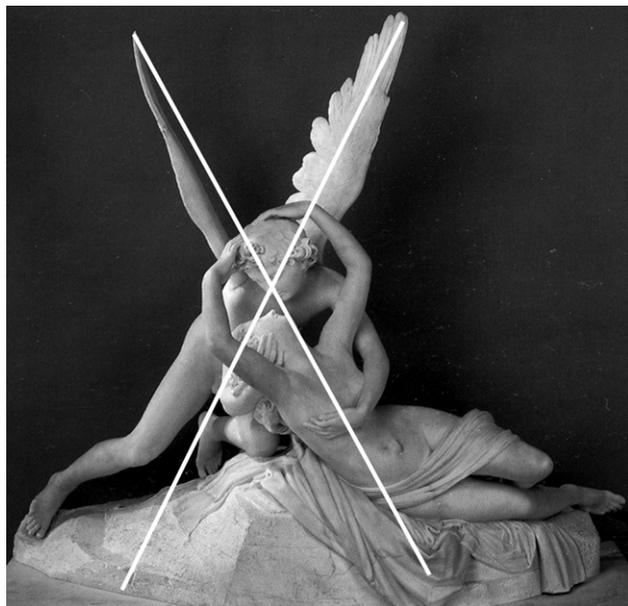


Рис. 91. Скульптурная группа Антонио Кановы «Амур и Психея». Визуализация композиционной формулы «алтарь»

Передняя плоскость изображения представляет собой композиционную формулу произведения, составленную из двух умозрительных треугольников, один из которых направлен вершиной вверх, а другой – вершиной вниз (рис. 91). В точке пересечения этих геометрических фи-

гур, образующих вместе композиционную формулу «алтарь», находятся тянущиеся друг к другу губы влюбленных, желающих в поцелуе слить воедино душевную энергию конечного человеческого существа (Психея) с божественной духовной энергией (Амур).

«Линейно-живописность» произведения есть одновременное владение скульптурной группой и четко графичной огранкой, и зыбкой размытостью общих очертаний. С одной стороны, в «Амуре и Психее» во всей прелести реализует себя классицистический контур и подчиненность светотени пластическим мотивам, из-за чего акцент всех частей изображения представляется перенесенным на их поверхностные границы, делая их представительно «украёнными». С другой стороны, данная композиция не менее активно проявляет и сугубо барочную «игру» пластическими формами, заставляя скульптурные тела героев изображения таять, словно лед, на своих границах. Этому активно способствует материал, из которого изготовлена статуарная группа (мрамор на грани пластических форм всегда полупрозрачен). Свет, скользя по частям скульптуры, возбуждает не только их проявление и дифференциацию, но также растворение и интеграцию. В связи с этим значимость обретает как поверхностная, так и глубинная жизнь произведения. От вытянутых ног влюбленных напряжение возрастает по направлению к центру, охватывая любовным трепетом и внутренней дрожью все изображение.

«Замкнуто-открытость» - это одновременное тяготение произведения «Амур и Психея» и к тектонике, геометричности, симметрии, и к атектоничности, асимметрии, неустойчивости. С одной стороны, большинство скульптурных элементов испытывают тяготение к центральной оси, виртуально проходящей через головы персонажей изображения. Строгое осевое построение скульптуры, осуществляя равновесие сторон, дает право произведению заявлять о себе как эталонно самоценном и относительно самостоятельном мире. Части скульптуры умно сконструированы и рационально упорядочены в два умозрительных пересекающихся кольца (рис. 92). Одна виртуальная окружность, нисходя сверху вниз, образована руками Амура. Другая, восходя снизу вверх, структурирована руками Психеи. В пределах совместного кольца из рук героев скульптуры произведение самодостаточно. Таким образом, божественно бесконечная энергия как бы демонстрирует себе и всем, что она, наконец, обрела в границах окружности из рук Амура и Психеи образцовую замкнуто-конечную форму. С другой стороны, скульптура рядом своих пластических элементов вырывается за пределы центральной окружности, тем самым размыкая замкнутость ее частей и выплескивая интимные чувства героев на всеобщее обозрение.

Вместе «замкнуто-открытость» данной композиции, при сугубо академически рациональной построенности скульптуры, порождает ощущение случайности, мгновенности и непредсказуемости произведения в качестве продукта творческого вдохновения.

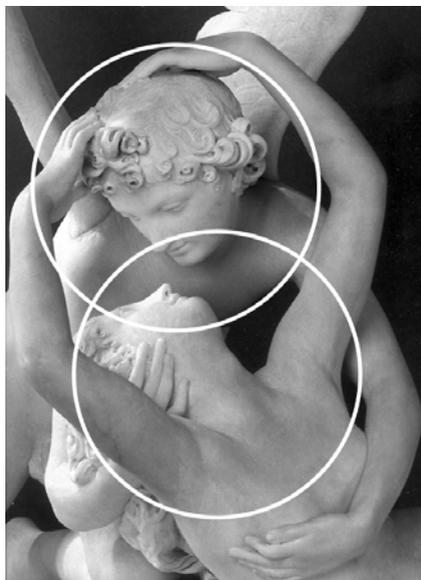


Рис. 92. Скульптурная группа Антонио Кановы «Амур и Психея». Графически фиксирована умозрительная конструкция из двух переплетенных колец, организованная при помощи множества статуарных элементов

«Ясно-смутность» скульптурной группы «Амур и Психея» есть способность произведения одновременно быть удивительно простым и архисложным. С одной стороны, скульптурная композиция подкупает своей исчерпывающей и прелестной ясностью. С другой стороны, все в изображении полно таинственных загадок, которые в принципе не могут быть решены просто и однозначно. В этой прелюдии к готовому вот-вот свершиться сакральному совокуплению носителя божественной любви Амура с персонификацией человеческой любви Психеей заложено и стремление к осуществлению самых сокровенных желаний, и предощущение возможной неудачи «счастливого мига». Скульптура выглядит и как нечто вполне завершенное, и как что-то вечно меняющееся и становящееся.

«Множественность-единство» данного произведения – это утверждение как уникальности и неповторимости каждого скульптурного

элемента, так и его способности раствориться в пластически общем единстве. Персонажи изображения одновременно и могут и не могут быть представлены в изоляции друг от друга. С одной стороны, зрителю достаточно легко распознать в героях Амура и Психею и умозрительно расчлнить композицию на относительно самостоятельные скульптурные тела. С другой стороны, юный бог любви и юная девушка своими объятиями настолько, растворившись, поглотили друг друга, что превратились в некое плотски-душевно-духовное целое, разорвать которое на какие-либо отдельные части не представляется возможным.

3.2.14. «ВЕЛОСИПЕДНОЕ КОЛЕСО» МАРСЕЛЯ ДЮШАНА

Произведение «Велосипедное колесо» (1913, повторение 1964, художник *Марсель Дюшан*) относится к творениям изобразительного искусства типа «реди-мейд» («готовый объект»). Оно представляет собой прикрепленную сверху к круглому сидению деревянного крашеного белой краской табурета переднюю черную вилку велосипеда со вставленным в нее хромированным обручем со спицами (общая высота произведения-вещи 126,5 см – рис. 93).



Рис. 93. Марсель Дюшан. Реди-мейд «Велосипедное колесо». 1913

В случае представления эгоцентрической религиозности художественный образ скульптурной композиции «Велосипедное колесо» выступает как некий виртуальный мост-посредник между зрителем и Абсолютным ЭГО в качестве культового творчества художника Марселя Дюшана. Один из самых разносторонних и известных мастеров изобразительного искусства XX века американский гражданин французского происхождения Марсель Дюшан (1887-1968) в начале столетия был лидером и идейным вдохновителем интеллектуально авангардистского течения «Дадаизм», сложившегося практически одновременно в Европе и США (известны Нью-Йоркская, Цюрихская, Берлинская, Кёльнская, Ганноверская, Парижская группы «Дада»). Его глубоко оригинальное творчество знаменует радикальный разрыв со многими художественными традициями, существовавшими в то время в изобразительном искусстве. Созданные мастером «реди-мейды» нескольких типов («простой», «вспомогательный», «усовершенствованный», «имитационный», «имитационно-очищенный», «обслуживающий») получили вариативность в зависимости от степени вмешательства художника в процесс творения произведений в виде «готовых объектов» из элементов бытовых предметов промышленного производства. Факт появления на свет «реди-мейдов» заставил мастеров искусства и зрителей переосмыслить старые представления о границах художественной деятельности и заложил почву для многих тенденций мирового модернизма и постмодернизма, актуальных по сию пору.

М. Дюшан, будучи прекрасным шахматистом, при структурировании своих художественных творений умело использовал гроссмейстерские принципы. Его произведения-вещи сделаны так, чтобы своими искусственностью и искусностью возбудить искус зрителя сразу на нескольких уровнях. Например, псевдоним художника «Рроз Селяви», которым мастер подписывал свои работы, является фонетической транскрипцией фразы: «Эрос – это Жизнь», а его подпись «L.N.O.O.Q.» под репродукцией знаменитой «Джоконды» Леонардо да Винчи с подписанными Моне Лизе усами и бородкой представляет собой фонетическую анаграмму французской фразы, означающей, что у героини произведения существуют сексуальные стремления. Марсель Дюшан широко применял приемы как профанации творений «высокого» искусства прошлых столетий, так и сакрализации собственных «реди-мейдов», рожденных из предметов ширпотреба.

С одной стороны, произведение «Велосипедное колесо» создано Марселем Дюшаном из вещей, в бытовом отношении функциональных. В этом случае оно есть не более чем совокупность деревянной табуретки с четырьмя ножками и части велосипеда, представленного передней

вилкой с колесом. С другой стороны, введя подобные вещи в качестве элементов в единую структуру данного «реди-мейда», мастер лишил их бытовой функциональности: на такую табуретку невозможно сесть, на таком велосипеде невозможно ездить. Марсель Дюшан использовал здесь несколько приемов, вырывающих части его произведения из мира по-бытовому функциональных вещей:

- 1) колесо вместе с вилкой оторваны от велосипеда;
- 2) обрuch колеса лишен обычной для него резиновой покрышки с камерой;
- 3) велосипедное колесо перевернуто «вверх ногами», отчего лишено привычного соприкосновения с землей;
- 4) колесо буквально насажено на табурет;
- 5) сидение табурета в центре насквозь проткнуто;
- 6) авторские права на визуальную конструкцию из табурета и велосипедного колеса зафиксированы подписью художника;
- 7) вещественный артефакт получил статус произведения изобразительного искусства, ибо велосипедное колесо на табурете было выставлено в художественной галерее как творение скульптуры.

Выходит, что обычные вещи (табурет и часть велосипеда), войдя в отношение друг с другом, стали каждая знаком-индексом не столько себя и своей функции (сидеть и ехать), сколько совместным иконически демонстративным представителем того мастера, который их искусно между собой совокупил. В этом знаменовании культового для искусства XX века творчества Марселя Дюшана и заключается эгоцентрически религиозная функция образцового произведения «Велосипедное колесо». Причем функция, освященная ныне мощной художественной традицией, т.е. сакраментально обрядовая, а не профанная. Религиозное почитание «Велосипедного колеса» сегодня напрямую связано с ритуальным поклонением гению его создателя Марселя Дюшана – основателя общемирового Модернизма.

Мастер здесь открыто и откровенно заявляет о себе как демиурге. Он проявляет свое эго, претендующее на всеобщность, в качестве творца новой реальности, создателя из по-бытовому функциональных вещей произведений искусства, обладающих качеством иллюзорно вещной конечности. Художник демонстрирует свое уникальное свойство быть «худым», т.е. тем, кто имеет магическую силу чудесным образом превращать обычные вещи в вещи вещающие, обладающие уникальной способностью связи человеческого и абсолютного одновременно в религиозно эгоцентрической и абсолютоцентрической представленности.

«Велосипедное колесо» искушающе соблазнительно, но это заразительность не бытовой, а художественной вещи, органично сочетающей в себе качества вещественности и вещания. В самом деле, круглое, белое и блестящее сидение табурета с легким углублением в центре имеет общий вид, навязчиво напоминающий большую фарфоровую тарелку. Что касается передней части велосипеда, то она, имея прямую «ручку» и развилку с двумя удобно загнутыми зубьями, внешне весьма похожа на «вилку» в качестве орудия для еды. В таком случае велосипедный покрытый никелем обруч со сверкающими спицами предстает на этой своеобразной «тарелке», снабженной оригинальной «вилкой», как некая аппетитная «еда». В целом *художественный образ произведения «Велосипедное колесо» есть экзотически изысканное блестящее лакомство, поданное в качестве угощения особой вилкой на специальной тарелке.*

Однако подобную «лакомую еду» не так то легко «съесть», ибо «Велосипедное колесо» как художественный объект все буквально пронизано противоречиями. Этот парадоксальный «реди-мейд» есть одновременно единство динамики и статики, устойчивости и зыбкости, надежности и шаткости, верности и изменчивости, мертвенности и живости, постоянства и текучести, правдивости и ложности, откровенности и загадочности, простоты и сложности, нормальности и искаженности, творчества и конструирования, цельности и сборности, допустимости и невероятности, возможности и действительности, естественности и искусственности, метаискусности и нарочитой демонстрации отсутствия какого-либо мастерства. Произведение-вещь призывает зрителя действовать по правилам, которые обладают способностью выбить его из колеи обычного представления об окружающих вещах, мире в целом и себе. С помощью ряда операций оно заставляет человека расшатать и даже где-то прорвать границу между реальностью и художественной иллюзией, плотским и душевным, конечным и бесконечным, достоверным и истинным.

Известно, что на выставке, где впервые было показано «Велосипедное колесо», Марсель Дюшан лично предлагал каждому зрителю раскрутить колесный обруч. В дальнейшем осуществить подобное действие зрителям настойчиво советовали сотрудники той галереи, где экспонировалось произведение. Зачем они это делали? Здесь возможно несколько ответов.

1. Данный «реди-мейд» есть овеществленный фиксатор творческих усилий художника по его созданию. Тратя свою энергию на вращение колеса, зритель, тем самым, с необходимостью

- втягивался в процесс про-изводства произведения-вещи, невольно оказываясь в роли его со-творца.
2. Творение изобразительного искусства осуществляет себя не в реальном пространстве произведения-вещи, а в пространстве художественного образа, для структурирования которого необходимы как минимум два «родителя». В случае же соприкосновения с колесом, зритель, сам того не подозревая, становится непосредственным участником игрового взаимодействия с произведением-вещью, т.е. входил в роль того партнера диалога-отношения с творением искусства, без которого какая бы то ни было кристаллизация художественного образа немыслима.
 3. Физический контакт с обручем колеса гарантировал, что предложенное «с тарелки на вилке лакомство» не проигнорировано зрителем, а им попробовано.
 4. Колесный обруч габаритно конечен. Бег же колеса подобен беготне белки по замкнутому кругу. В этом случае факт придания колесному обручу вращательного движения призван был спровоцировать зрителя на внезапно резкое осознание собственной ограниченности и конечности. Жизнь каждого человека, подобно вращающемуся колесу на прочно стоящем табурете, есть бег на месте по кругу.
 5. Колесо, помимо своей габаритной конечности, одновременно бесконечно, ибо его обруч просто и откровенно без конца. Посему в пространстве художественного образа взаимодействие зрителя с велосипедным колесом есть не что иное, как отношение конечного и бесконечного.

Выходит, что визуальное понятие произведения «Велосипедное колесо» обладает способностью не только ввести зрителя в транс конечной бренности всего и вся, но, наряду с этим, является «лакомством», со вкусом помогающим человеку восстановить утраченную им связь с божественным началом. Эгоцентрическая религиозность данного «реди-мейда» обладает гениальной способностью внезапно вдруг оборачиваться религиозностью абсолютоцентрической. В такой момент произведение изобразительного искусства как репрезентант сакральной связи зрителя с культовым творчеством Марселя Дюшана превращается в виртуальный мост интимно священного отношения человека и Абсолюта.

Сравнение оригинального «Велосипедного колеса», созданного в 1913-ом году и хранящегося поныне в галерее Sidney Janis в Нью-Йорке, с его повторением (1964, частная коллекция) со всей очевидно-

стью показывает, что это по сути дела два разных произведения-вещи (рис. 94). Но поскольку известно, что оригинал начала XX века был создан собственноручно Марселем Дюшаном, то необходимо признать, что авторы повторения, пусть даже выполненного с разрешения художника, которому к тому времени исполнилось семьдесят семь лет, мало что поняли в замысле великого мастера. Иначе они бы не наделали столько существенных ошибок при производстве своего «реди-мейда». В самом деле, сопоставление этих двух произведений демонстрирует, что повторенное «Велосипедное колесо» далеко от иллюзии представления колесного обруча на табуретке в качестве визуального понятия «лакомство в тарелке на вилке».



Рис. 94. Реди-мейд «Велосипедное колесо». 1964

1. Сидение табурета «Велосипедного колеса» 1964-ого года ни формой, ни цветом не возбуждает каких бы то ни было ассоциативных связей с внешностью фарфоровой тарелки.
2. У велосипедной вилки обновленного «Велосипедного колеса» отсутствуют детали, позволяющие вообразить ее орудием для еды.
3. Обруч колеса и спицы «реди-мейда» 1960-х годов не хромированы, что лишает их искушающего сияния, необходимого для растворения границы между вещественно реальным и вещающе иллюзорным пространствами.

В целом повторенное «Велосипедное колесо» в качестве художественного произведения видится не более чем своеобразным эстетским памятником закончившему свою жизнь в 20-е годы XX века авангардистскому направлению «Дадаизм» и творчеству Марселя Дюшана, также прекратившему к тому времени активную творческую деятельность.

3. 3. РЕЛИГИОЗНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИРОВОЙ ЖИВОПИСИ

3.3.1. ИКОНА «СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ»

Двусторонняя икона «Спас Нерукотворный» с изображением на обороте «Прославление Креста» была создана во второй половине двенадцатого века мастерами Великого Новгорода (рис. 95).



Рис. 95. Двусторонняя икона «Спас Нерукотворный» с изображением на обороте «Прославление Креста». XII в.

Художественный образ иконы иконического статуса являет лик Спасителя на фоне крестообразного нимба с канонически длинными волосами, усами и разделенной внизу надвое бородкой, исполненный в мягкой «сплавной» манере при помощи трудно уловимых переходов от света к тени. Цветовой строй «личного письма» произведения строится на сочетании оливковых и желтых оттенков, смягченных красными румянами, выделяющими впалые щеки, высокий лоб и линию аристократически тонкого и прямого носа изображения Господа. Особенно акцентированы большие, обладающие огромной выразительностью глаза Христа. Лик Спаса немного асимметричен, что проявлено в по-разному изогнутых бровях, смещенных чуть влево зрачках глаз, а также рисунке Его усов. Пряди черных волос представленного Мессии разделены тонкими золотыми нитями. В целом изображение отличается повышенной строгостью, возвышенностью и демонстрацией некоторой дистанцированности тех сфер бытия, откуда явлен Господь, от тягот и забот земной жизни.

Надо сказать, что иконы Спаса Нерукотворного имеют древние истоки. Предание, сохранившееся в восточно-христианской традиции, повествует о том, что когда-то на заре новой эры царь Эдессы Авгарь страдал тяжелым недугом. Он просил исцеления у Христа и всячески стремился иметь изображение Его лика. Иисус Христос, видя тщетные попытки художника, посланного Авгарем, изобразить Его, омыл свое лицо и приложил к нему плат (убрус), отчего на полотне остался отпечаток лика Спасителя.

Символический статус художественного образа иконы «Спас Нерукотворный» делает возможным освоение значений тех наглядно-геометрических знаков, которые получили визуализацию еще на индексном этапе процесса кристаллизации визуального понятия данного произведения изобразительного искусства. Прежде всего, это относится к таким геометрически структурированным композиционным формулам иконы, как «квадрат», «круг» и «крест». Квадратная форма в таком случае есть прямоугольник поля иконного «средника», ограниченный со всех сторон «лузгой» и имеющий равную высоту и ширину. Круглая форма представлена нимбом Христа, вписанным в габариты площади квадрата иконы. Что же касается креста, то эта геометрическая фигура, обязательная в христианстве при изображении нимба Спасителя, явлена здесь как вписанный в круг «гаммадион» (*gammadion*) - крест, образованный из четырех греческих букв «гамма», встречающийся среди христианских эмблем еще с древнейших росписей римских катакомб. Установлено, что прежде на иконе белые концы «гам-

мадиона» посредине были украшены изображениями голубого цвета драгоценных камней (рис. 96).

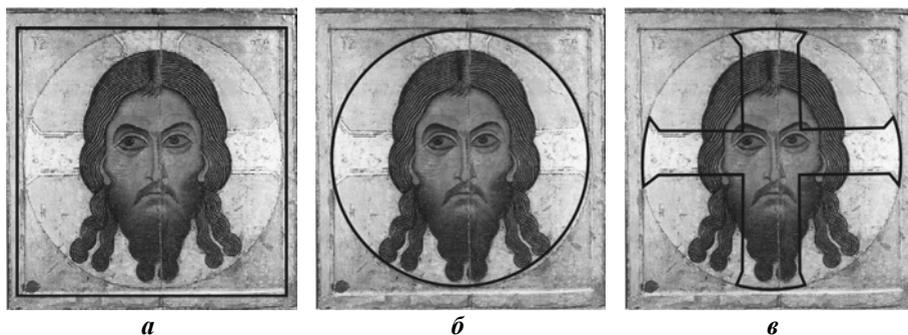


Рис. 96. Икона «Спас Нерукотворный».

Визуализация композиционных формул «квадрат»(а), «круг» (б) и «крест» (в)

Художественный образ произведения символического статуса является также такой знаковый конструкт, как композиционная формула в виде двух конгруэнтных «треугольников», один из которых обращен вершиной вниз, а другой – вершиной вверх. Эти виртуальные «треугольники» получают наглядность посредством индексов в виде изображения расходящихся в стороны прядей волос Спаса, клиновидной Его бородки и падающей на лоб Христа короткой вьющейся челки (рис. 97).



Рис. 97. Икона «Спас Нерукотворный».
Визуализация композиционной формулы «треугольники»

Вообще для диалога-отношения с любыми иконами, созданными древнерусскими мастерами, а не только иконой «Спас Нерукотворный», от православного зрителя требовалось владение особым языком иносказания. Обусловлено это было символизирующим мировоззрением средних веков, «двойным» тогда восприятием действительности. В те времена господствовал дедуктивный метод рассуждения: единичные явления выводились из общих. Начинали обычно с твердой веры в бо-

жественное происхождение всех вещей, чтобы затем от этого перейти к пониманию окружающего мира. Символизм в средние века распространялся практически на все - природу, историю, мифологию, религию, искусство. Причем это был весьма распространенный способ мышления, а не просто игра избранных рафинированных умов. По этой причине символика квадратной, кругообразной, крестовидной или треугольной художественных форм была понятна даже обычным людям. Тем более такого рода композиционные структуры были хорошо известны княжеского уровня прихожанам, на диалог-отношение с которыми, собственно говоря, и была ориентирована данная икона. Не секрет, что до вывоза в Москву «Спас Нерукотворный» украшал в Новгороде княжеский Георгиевский собор Юрьева монастыря. В Москве же икона долгие годы хранилась в великокняжеском Успенском соборе Кремля, откуда лишь в XX столетии вошла в коллекцию Государственной Третьяковской галереи. Известный отечественный исследователь изобразительного искусства М.В. Алпатов писал: «Задача иконописи была не только изобразить тот или иной предмет, но и доискаться до его смысла, добраться до его прототипа... В частном предмете на иконе обязательно проступают черты «первообраза», который по взглядам древнерусских людей в большей степени заслуживал внимания, чем краски, их смешение и характер выполнения произведения. В этой верности «первообразу» выражалось понимание правды в искусстве»¹. На Руси появились даже такие выражения, как «воздух сердца», «пространство сердца», «клеть внутри себя сущая», утверждающие реальность умозрительно постигаемого пространства, в котором не наблюдается, но наглядно совершается небывалое и внешне невидимое, нечто такое, что составляет одну из возможностей бытия.

В пространстве художественного образа иконы «Спас Нерукотворный» знаково геометрические формы «квадрат», «круг» и «крест» раскрывают свое символическое значение и индивидуально, и попарно – «квадрат – круг» и «круг – крест», - поскольку «круг» здесь явлен вписанным в «квадрат», а «крест» - вписанным в «круг» (рис. 98). При этом специфика знаков и значений этих геометрических форм напрямую зависит от направления движения таких композиционных формул иконы, как «треугольники». Весьма вероятно, что «треугольник», ориентированный вершиной вниз, в составе художественного образа выполняет функцию некоего знакового указателя на направление движения эманации в процессе оконечивания бесконечного, тогда как «треугольник» с вершиной вверх, наоборот, есть индексный вестник пути движения имманации в процессе обесконечивания конечного. Диони-

¹ Алпатов М.В. Сокровища русского искусства XI-XVI вв. – Л., 1971. – С. 22.

сий Ареопагит, сочинения которого были популярны в среде философски образованных людей Древней Руси, метко заметил: «Перебирая руками светлую цепь, идущую от верха небес и спускающуюся в наш мир, кажется нам, что мы ее низвергаем, а на самом деле не ее, находящуюся между Горним и Дольним, низвергаем, а сами возводимся к высочайшему полному сияния и блеска лучу, не чтобы этим привлечь сущую везде и нигде силу, но себя ей вручить и соединиться с нею призыванием и памятованием Божественного»¹.



а



б

Рис. 98. Икона «Спас Нерукотворный». Визуализация композиционных формул «квадрат – круг» (а) и «круг – крест» (б)

В случае пристального внимания участников религиозного диалога-отношения к виртуальному «треугольнику» с главной вершиной в нижней части этой геометрической фигуры все элементы художественного образа приобретают значения, чувственно являющие суть эманации бесконечного в конечное (*рис. 99*).



Рис. 99. «Икона «Спас Нерукотворный». Визуализация композиционной формулы «треугольник, обращенный вершиной вниз»

¹ Цит. по: Клибанов А.И. Реформационные движения в России в XIV – первой пол. XVI в. – М., 1960. – С. 320.

Во-первых, сам «треугольник», ориентированный вершиной вниз, есть знак водной купели, символ источника жизни, а также эмблема излияния Единого во многое. Во-вторых, «крест в круге» - это знак явления «тонкого» сакрального мира перед миром зрительской души, символ предложения зрителю пройти через таинство инициации для получения им права на второе рождение при крещении и (в случае принятия веры) спасение от первородного греха. «Кто будет веровать и креститься, спасен будет; а кто не будет веровать, осужден будет» (Мк. XVI, 16). В третьих, «круг в квадрате» есть знак конечного с заключенной в нем бесконечностью, символ утверждения права Бога на явление своей сущности в чувственно доступной форме, а также эмблема испытания веры прихожанина в подобное чудо. В этом случае свое оправдание получает изображение на иконе креста типа «гаммадион», издавна служившего для обозначения Христа как краеугольного камня церкви. Недаром крест «гаммадион» изображался на облачениях главных православных священников.

В случае особого внимания участников религиозного диалога-отношения к виртуальному «треугольнику», ориентированному вершиной вверх, все без исключения элементы художественного образа иконы обретают значения, раскрывающие суть процесса имманации конечного к бесконечному (рис. 100).



Рис. 100. Икона «Спас Нерукотворный». Визуализация композиционной формулы «треугольник, обращенный вершиной вверх»

Во-первых, сам «треугольник», направленный вверх, есть знак огня небесного, символ стремления к божественным силам, а также эмблема связи человека с родным домом, который в христианстве ассоциировался с Богом. Во-вторых, «круг в квадрате» - это символ божественного пламени, скрытого в каждом человеке, заставляющего людей вечно искать пути к истине открытости конечного перед лицом бесконечности. «Квадрат» здесь, представая как «тетрада», раскрывается символом Земли в качестве Эдемского Сада, эмблемой искушающей

жажды обретения Рая путем слияния противоположностей человеческого и божественного начал. В-третьих, «крест в круге» есть символ поиска человеком желанного единства плоти, души и Духа.

Вообще икона «Спас Нерукотворный» во все времена очень чтилась на Руси и рассматривалась как свидетельство земной жизни Иисуса Христа, как доказательство возможности изображения Спасителя на иконах для поминания, почитания и поклонения, а также как памятник реальности религиозной связи человека и Бога.

3.3.2. «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Фреска «**Тайная вечеря**» (1494-1498, художник *Леонардо да Винчи*), написанная в эпоху итальянского Возрождения на рубеже периодов кватроченто и чинквиченто, является замечательным образчиком оплотнения сущности религии произведениями западноевропейской монументальной живописи. Фреска находится в Милане и занимает одну из стен трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие (*рис. 101*).



Рис. 101. Леонардо да Винчи. Фреска «Тайная вечеря», 1494-1498

В пределах индексного и иконического статусов художественного образа произведение представляет изображение довольно скромного и строгого помещения, торцовая стена которого прорезана тремя окна-

ми, а на боковых стенах развешены ковры. Посреди комнаты, перегородившая ее, изображен длинный, покрытый скатертью и заставленный яствами, стол. Все персонажи картины находятся по одну его сторону.

В центре стола явлен восседающий Иисус Христос. Справа и слева от него изображены апостолы, по шесть героев с каждой стороны. Две крайние фигуры апостолов Варфоломея и Симеона показаны практически вертикально, остальные, исключая Христа, - по-разному наклоненными. Пространство комнаты с находящимися в ней фигурами сверху и с боков срезано так, что представлена только задняя часть помещения. Благодаря этому приему изображенные ученики Христа и Он сам всецело господствуют в художественном пространстве.

Руки Христа показаны раскрытыми. Правая ладонь Спасителя сложена ковшиком и накрывает приготовленный к причастию сосуд, наполненный вином, а левая Его ладонь опрокинута тыльной стороной вниз и разведенные пальцы ее указывают на пасхальный хлеб.

Иконический статус художественного образа фрески визуализирует один из сюжетов Евангелия от Матфея: «Когда же настал вечер, Он возлег с двенадцатью учениками. И когда они ели, сказал: истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня. Они весьма опечалились и начали говорить Ему, каждый из них: не я ли, Господи? Он же сказал в ответ: опустивший со Мною руку в блюдо, этот предаст Меня. Впрочем, Сын Человеческий идет, как писано о Нем; но горе тому человеку, которому Сын Человеческий предается: лучше было бы этому человеку не родиться. При сем и Иуда, предавший Его, сказал: не я ли, Равви? Иисус говорит ему: ты сказал. И когда они ели, Иисус взял хлеб и, благословив, преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть Тело Мое. И, взяв чашу и благословив, подал им и сказал: пейте из нее все, ибо сие есть Кровь Моя нового завета, за многих изливаемая на прощение грехов. Сказываю же вам, что отныне не буду пить от плода этого виноградного до того дня, когда буду пить с вами новое вино в Царстве Отца Моего» (Мф. XXVI, 20-29).

Если не придирается к слову «возлег», то, на первый взгляд, данное изображение довольно точно следует тексту Евангелия. Однако более внимательное взаимодействие зрителя с этим произведением-вещью показывает, что тут все не так просто. Явленный визуальным понятием Христос не произносит своих знаменитых слов, Его уста плотно сжаты, а взор опущен. Апостолы же охвачены сильнейшим волнением. Они энергично размахивают руками, их лица сильно искажены. В связи с этим можно предположить, что изображенные апостолы бурно реагируют не на слова Иисуса Христа о таинстве евхаристии и предательстве, а на Его помыслы об этом. Причем реагируют так, что

с помощью жестов и мимики визуализируют то, что творится в их душах и сердцах.

Символический статус художественного образа произведения «Тайная вечеря» раскрывает тайну невербальной сакрально религиозной связи Спасителя со своими учениками.

Исследования показали, что в состав композиционных формул картины входят две волнообразные виртуальные линии, из которых одна может быть названа «волна диктата», а другая – «волна энтузиазма» (рис. 102).

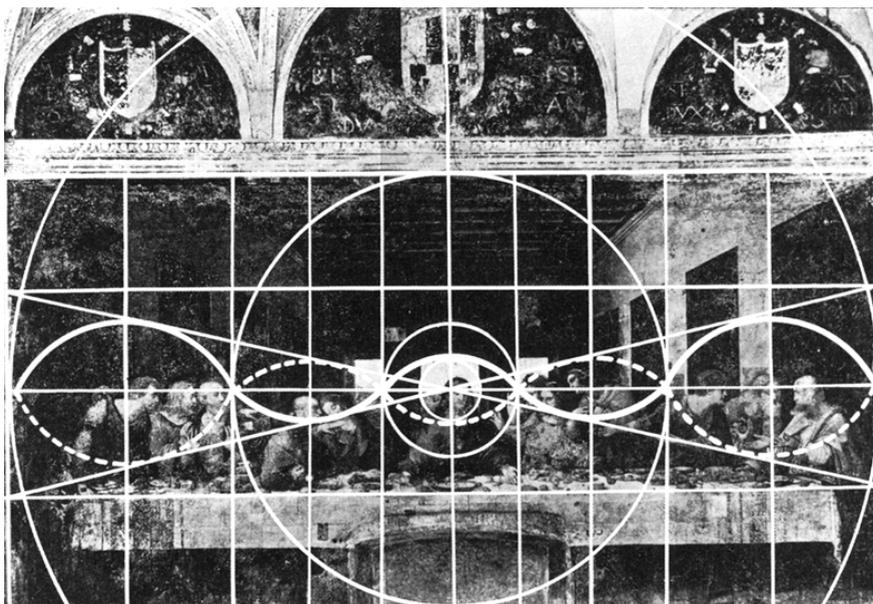


Рис. 102. Фреска Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». Визуализация композиционных формул «волна диктата» (сплошная линия) и «волна энтузиазма» (пунктирная линия), в совокупности составляющих виртуальный конструкт «цепь»

Современники Леонардо да Винчи, наблюдавшие за его работой над фреской, отмечали, что мастер еще до прорисовки и живописания фигур апостолов и Христа занимался изображением на стене чего-то странного, по форме своей напоминавшего морские волны.

Более того, известно, что Леонардо да Винчи во время работы над «Тайной вечерью» как естествоиспытатель усердно исследовал не что-нибудь, а именно волновые процессы различного характера. Им были даже выделены и подробно описаны двенадцать типов волн.

Композиционная формула «**волна диктата**» (лат. dictatus – предписанный), образованная с помощью кистей рук, плеч, голов и складок одежды изображенных апостолов, представлена в движении от центральной фигуры Иисуса Христа вправо и влево вплоть до крайних персонажей живописного творения. «Волна диктата» символически выражает факт эманационного «пилотирования» божественных предписаний и важнейших канонических требований Господа непосредственно в ум и душу каждого из двенадцати избранных учеников.

Композиционная формула «**волна энтузиазма**» (лат. entusiasmo – воодушевление, душевный подъем), визуализированная опять-таки с помощью кистей рук, плеч, голов и складок одежды представленных апостолов, показана в обратном движении от изображений учеников у краев картины к центральной фигуре Учителя. «Волна энтузиазма» знаменует акт имманационного рвения души и плоти каждого из двенадцати живописно явленных апостолов навстречу Богу.

«Волна диктата» и «волна энтузиазма» в совокупности образуют композиционную формулу «**цепь**» - знак религиозной связи апостолов с Богом, символ прочности христианского вероучения, знамение получения и освоения учениками Христа заповеди таинства причастия, выражение пандерации религиозно абсолютоцентрических тенденций окончивания бесконечного и обесконечивания конечного.

Значение единства учеников с Учителем усилено в произведении изображением над головой Иисуса Христа арки, оформляющей центральное окно представленного картиной помещения в качестве пространства встречи человека и Бога. Леонардо да Винчи писал: «Что есть арка? Арка не что иное, как сила, вызванная двумя слабостями; ибо арка в строениях состоит из двух четвертей круга. Каждая из этих четвертей круга, очень слабая сама по себе, стремится упасть, но, сталкиваясь в своем падении друг с другом, две слабости превращаются в одну единую силу»¹.

Наличие арки над Иисусом Христом, помимо прочего, есть наглядное свидетельство того, что символический статус художественного образа фрески «Тайная вечеря» имеет в своем распоряжении композиционную формулу «**концентрические окружности**», структурированную из нескольких виртуальных кругов, имеющих общим центром голову изображенного Спасителя (*рис. 103*). Одна из этих виртуальных окружностей, получающая возможность визуализации как раз с помощью арки над центральным окном изображенного помещения, вмещает только одного персонажа картины – Иисуса Христа. Другой умозрительный круг, достигающий верхней и нижней кромок фрескового

¹ Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. – Л., 1935. – Т. 2. – С. 261.

прямоугольника, включает в себя уже семь персонажей изображения. Это Иисус Христос и шесть находящихся рядом с Ним апостолов, по три справа и слева. Третья виртуальная окружность, диаметром своим касающаяся пола и потолка трапезной монастыря Санта Мария делье Грации, охватывает всех героев изображения, т.е. все тринадцать представленных фигур. Наконец, еще один умозрительный круг уже настолько велик, что способен захватить в свои пределы и изображенных на картине персонажей, и того реального человека, который в пространстве этой монастырской трапезной в качестве современного зрителя находится в художественно-религиозном отношении с произведением-вещью «Тайная вечеря».

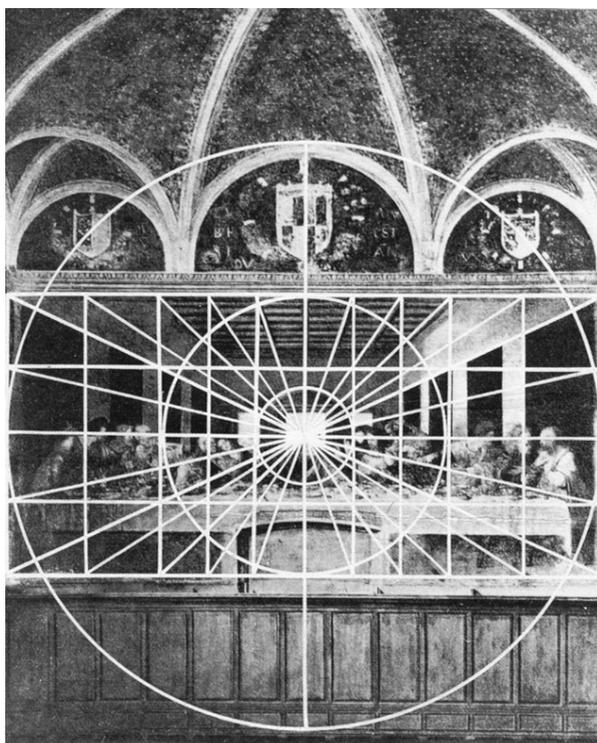


Рис. 103. Фреска Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». Визуализация композиционной формулы «концентрические окружности»

Выходит, что при помощи особых композиционных формул в виде волн и окружностей, фреска моделирует не только процесс взаимодействия Иисуса Христа со своими учениками внутри художественного образа, но и процедуру религиозной связи человека-зрителя и Абсолю-

та. Структура произведения настолько искусна, что позволяет христианским идеям свободно эманировать как в души изображенных апостолов, так и в сердца зрителей, с неизбежностью вызывая у каждого человека, находящегося в диалоге-отношении с этой великой картиной, ответное и в той или иной мере осознанное религиозно-имманационное движение его индивидуально конечной души ко всеобщему и беспредельному Духу.

3.3.3. «ДЖОКОНДА» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Произведение «Джоконда» (1503-1506, художник *Леонардо да Винчи*) – это живописный шедевр, т.е. уникальный художественный образ системы творений изобразительного искусства, отождествляющий в себе противоположные потенции изобразительности и вобразительности, гармонизирующий эманацию и имманацию, придающий целостность религиозным тенденциям оконечивания бесконечного и обесконечивания конечного, сплавляющий стилевые пространства Ареаклассицизм и Ареаромантизм (*рис. 104*).



Рис. 104. Леонардо да Винчи. Картина «Джоконда». 1503-1506

Живописными свойствами «Джоконды» как шедевра системы произведений изобразительного искусства являются: «плоскостно-глубинность», «линейно-живописность», «замкнуто-открытость», «ясно-смутность», «множественность-единство».

Свойство «плоскостно-глубинность» - это одновременное владение визуальным понятием шедевра живописи элементами, позволяющими как бесконечному, осуществляющему из-ображение, кристаллизовать себя в конечном, так и конечному, осуществляющему в-ображение, рекристаллизовать себя.

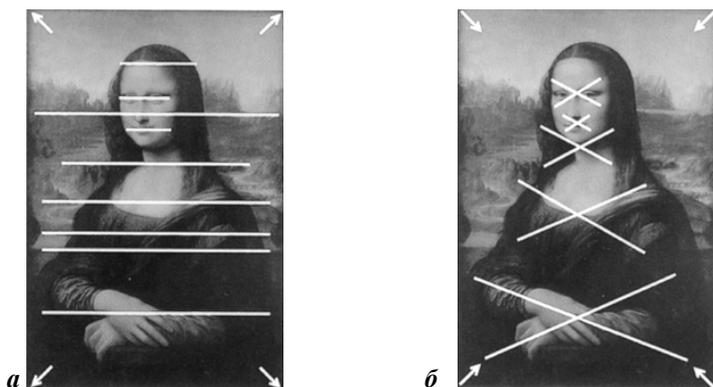


Рис. 105. Картина Леонардо да Винчи «Джоконда». Визуализация свойства шедевра «плоскостно-глубинность»: а) аспект «плоскостность»; б) аспект «глубинность»

С одной стороны, части художественного образа картины «Джоконда» структурированы как ряд параллельных пластов в форме горизонтальных наглядных линий (линия горизонта, совпадающая с линией крыльев носа женской фигуры, линия ее лба, линия бровей и глаз, линия губ, линия горных вершин, совпадающая с линией женской шеи, линия балюстрады, совпадающая с линией груди, линия плеч, линия локтей, линия руки, лежащей на подлокотнике кресла) (см. рис. 105 а) Подчеркнуты раскрывающие себя из глубины наружу и сверху вниз по правилам линейной перспективы относительно плоские «задняя» зона (растворенный в дымке Горний мир), «средняя» зона (проявивший себя Горний мир в виде горных цепей и долин, пробитых дорогой, а также в виде реки с переброшенным через нее мостом) и «передняя» зона (Дольний мир человеческого жилья, обозначенный горизонталью балюстрады, вертикалью балюстр и женской фигурой в кресле). При этом женская фигура представлена как относительно самостоятельная зона, в свою очередь расслаивающаяся на ряд параллельных друг другу

планов, выдвигаемых изнутри вовне (вплоть до зоны женских кистей рук). С другой стороны, в структуре визуального понятия картины «Джоконда» налицо элементы, обесценивающие плоскостность данного художественного образа (см. рис. 105 б). Наряду с горизонтальными здесь достаточно много диагонально пересекающихся умозрительных линий (абрис глаз, носа, губ, подбородка женского лица; вырез платья и шарф, наброшенный на плечо фигуры; перекрещивающиеся руки героини). Художественный образ раскрывает воздушную перспективу, тушующую слоистость произведения встречным движением извне вовнутрь и снизу вверх. В помощь этому используется прием наглядного объединения расположенных рядом разнородных элементов «передней» и «задней» или «передней» и «средней» зон (например, линия женских глаз и линия горизонта; светлый лоб и светлая даль; покрывающая волосы полупрозрачная ткань и покрывающая скалы полупрозрачная дымка; вьющиеся по плечам волосы и вьющаяся дорога; переброшенный через плечо шарф и переброшенный через реку мост). Вообще, фигура изображенной женщины как своеобразная ось пронзает все умозрительные зоны, объединяя в пространстве художественного образа ближнее с дальним, Дольнее с Горним. Визуальное понятие предстает здесь в качестве границы, в то же время и разделяющей, и объединяющей в себе изобразительную «плоскостность» с вобразительной «глубинностью» (рис. 105 а, б).

«Линейно-живописность» есть одновременное наличие в живописном шедевре и контурной графичной граненности, и расплывчатой размытости очертаний. С одной стороны, в художественном образе картины «Джоконда» реализует себя необычайная сила флорентийского контура и поверхностей, разливаясь из глубины вовне сверху вниз и вроде бы одерживая верх надо всем и вся. Каждый элемент под действием светотени предстает в своей предельной очерченности, относительной самостоятельности и статичности. Акцент всех частей перенесен на собственные поверхностные границы, делая их представительно «украенными». И все это происходит в пределах визуального понятия произведения-вещи, автор которого в «Трактате о живописи» не раз предостерегал художников от оконтуривания живописных форм линиями. С другой стороны, художественный образ данной картины, подобно хамелеону, неведомо как являет в себе ту мощь, которая здесь всякую контурность обессиливает. Знаменитое Леонардово «сфуматто» заставляет границы практически всех изображенных предметов «таять», а сами эти предметы что называется «играть» (прозрачное покрывало на голове героини; прозрачность волос, сквозь которые просвечивает женская плоть). При этом светотень освобождается от функции

простого прояснения элементов художественного образа. Свет, скользя по всем частям, перестает служить их отчетливости, возбуждая в пространстве визуального понятия энергию движения и всеобщего колористического объединения. Значимость обретает не столько поверхность изображенных элементов, сколько их «внутренняя жизнь». Недаром Дж. Вазари в свое время отметил, что под кожей представленной на картине Моны Лизы он ощутил биение человеческого пульса. Продолжая замечание знаменитого историка искусства и художника, можно сказать, что под одеждой изображенной героини ощущается плоть; под шарфом на ее плече ощущается ткань одежды; ощущается тяжесть сидения фигуры в кресле; ощущается присутствие ручки подлокотника под лежащей на нем рукой; ощущается воздух между «передней» и «задней» зонами художественного образа. Оказывается, что все элементы визуального понятия «Джоконды», оплотняя религиозные тенденции оконечивания бесконечного и обесконечивания конечного, вместе и «линейно» статичны, и «живописно» динамичны.

«Замкнуто-открытость» в качестве свойства живописного шедевра есть одномоментное тяготение художественного образа и к тектонике, геометричности, симметрии, и к атектоничности, асимметрии, неустойчивости.

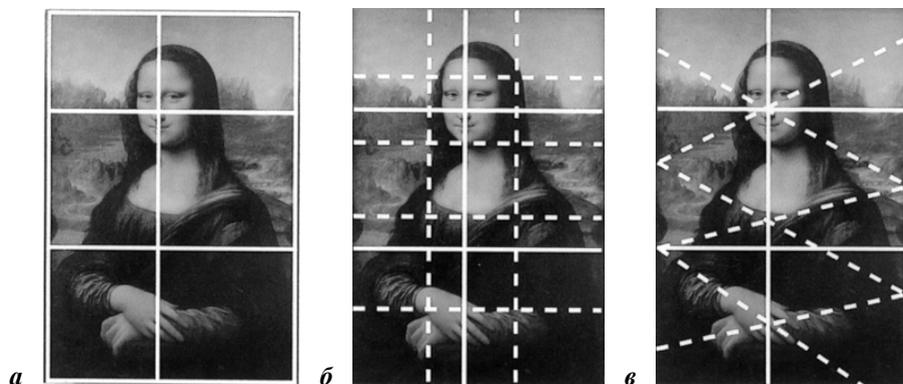


Рис. 106. Картина Леонардо да Винчи «Джоконда». Визуализация свойства шедевра «замкнуто-открытость»: а) аспект «замкнутость»; б, в) аспект «открытость»

С одной стороны, в пространстве данного визуального понятия доминируют умозрительные вертикали и горизонтали (рис. 106 а). Части изображения испытывают тяготение к центральной оси, осуществляя равновесие сторон художественного образа. Собственно вертикаль

вызывает ощущение аристократизма предельно выпрямленной спины сидящей героини. Расположение изображенных элементов таково, что дает право художественному образу картины «Джоконда» заявлять о себе как эталонно самоценном и относительно самостоятельном мире. Все части визуального понятия умно сконструированы и рационально упорядочены. В пределах рамы пространство художественного образа самодостаточно. Бесконечное утоленно демонстрирует себе и всем, что оно, наконец, обрело здесь образцовую замкнуто-конечную форму. С другой стороны, визуальное понятие «Джоконды», раскрываясь, вырывается за те пределы, которые установлены рамой (*рис. 106 б*). Достаточно вспомнить непрекращающиеся по сию пору разговоры о произошедшем когда-то усечении картинной доски справа и слева, о баясинах, которые на картине в ее первоначальном виде были якобы изображены чуть ли не полностью. Или неумолкающие споры о местонахождении той географической точки, где могла бы позировать художнику мифическая Мона Лиза. Складывается впечатление, что свойство художественного образа «замкнутость» зрители нарочно пытаются разомкнуть, выводя его за его пределы. И это не случайно. Достаточно чаще весов данного волшебного визуального понятия склониться от «закрытости» к «открытости» (а это происходит таинственно внезапно сразу вдруг), как его тектоника начинает удивительным образом рушиться, порождая вместо рациональной построенности ощущение случайности, мгновенности и непредсказуемости. Большинство частей художественного образа и откровенно обнажено (грудь героини, кисти ее рук, лоб, взгляд и пр.), и целомудренно прикрыто (женские волосы, прикрытые вуалью; платье и шарф, прикрывающие грудь; кисть правой руки, прикрывающая левую руку; косынка, прикрывающая лоб; взгляд, который невозможно открыть и т.д.). Манифестируются как «открытость при закрытости», так и «закрытость при открытости». В случае же склонения чаши весов художественного образа к «открытости» геометрия умозрительных вертикалей и горизонталей начинает что называется «плавать», смещая центральную ось визуального понятия то влево, то вправо, а то и вовсе направляя ее по диагонали слева снизу вправо вверх от «передней» зоны к «заднему» плану изображения (*рис. 106 в*). Получается, что вертикальность и горизонтальность художественного образа «Джоконды» как подчеркиваются, так и скрываются, предоставляя возможность становиться и быть сразу как изображению, так и в-образению (*рис. 106 а, б, в*).

«Ясно-смутность» - это способность живописного шедевра свой художественный образ одновременно кристаллизовать и рекристаллизовать.

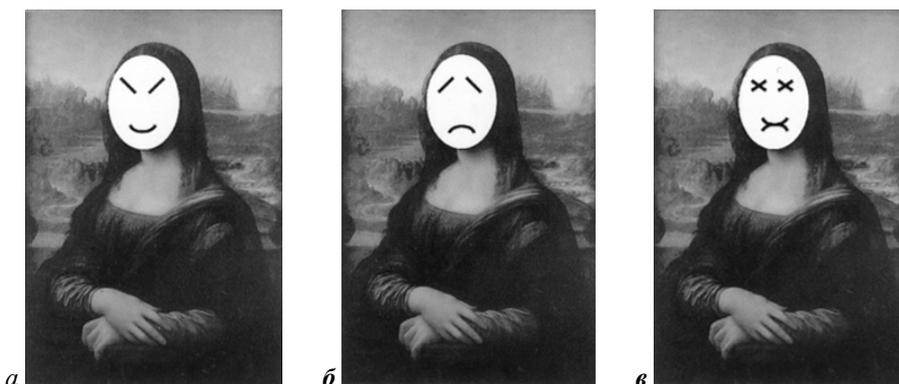


Рис. 107. Картина Леонардо да Винчи «Джоконда». Визуализация свойства шедевра «ясно-смутность»: а, б) аспект «ясность»; в) аспект «смутность»

С одной стороны, визуальное понятие картины «Джоконда» подкупает своей исчерпывающей простотой и ясностью (что может быть композиционно проще и содержательно доступнее изображения одиноко сидящей на фоне пейзажа женщины, прямо смотрящей на зрителя). Отсутствует всякий намек зрителю на необходимость приобретения им для общения с произведением-вещью каких-либо дополнительных сведений (иконографических, исторических, мифологических, религиозных, символических). Главный элемент художественного образа – лицо улыбающейся (или грустящей?) героини – не скрыт, а классически представлен на центральной оси выше геометрического центра (см. рис. 107 а, б). В художественном образе вроде бы нет ни одной неотчетливо зримой части. Не зря же Леонардо да Винчи писал, что готов пожертвовать самым заманчивым мотивом, если он хотя бы в малой мере мешает общей ясности произведения. С другой стороны, в недрах ясности визуального понятия содержится нечто, оборачивающее эту предельную ясность в максимальную смутность. Например, тот самый свет, который рассеянно падает на лицо героини сверху слева вниз и призван всячески его раскрыть, внезапно делает изображение этого лица удивительно загадочным, таинственным, ускользающе необъяснимым (рис. 107 в). Все это происходит оттого, что мышцы женского лица, ответственные за подъем уголков рта и глаз вверх, и мышцы лица, ответственные за опускание этих уголков вниз, изобразительно представлены одинаково напряженными и освещены так, что при малейшем операционном изменении состава визуального понятия тут же меняют изображение на в-ображение. Вдруг откуда не возьмись явившаяся смутность художественного образа заставляет зрителя, взаимодействующего с произведением-вещью «Джоконда», осваивать горы литера-

туры о художнике, его модели, произведении-вещи, об истории культуры Италии, религии, мифологии и пр. и пр. Действуя таким образом, зритель, роясь в стороне от кристаллизации статусов данного визуального понятия, пытается обратить смутность в ясность, считая в большинстве случаев собственное отношение с произведением-вещью завершенным. Сколько искусствоведческих «копий» было сломано в дискуссиях о загадочной улыбке «Джоконды» или о том, что, возя всюду картину с собой, мастер вроде бы так и не дописал свое произведение. А всему виной является аспект «смутность» свойства «ясно-смутность» этого визуального понятия, т.е. его в-образительность. Ведь именно для религиозной тенденции обесконечивания конечного системы изобразительного искусства и стиливого пространства Арреаромантизм характерны так называемые «неоконченные» произведения, а также представление элементов художественного образа в качестве чего-то процессуально меняющегося и становящегося.

«Множественность-единство» есть одновременное обладание элементами художественного образа живописного шедевра и качеством самоутверждения своего наличного бытия, и качеством соучастия в утверждении Полноты Бытия посредством произведения искусства как места встречи конечного с бесконечным. С одной стороны, каждый из множества элементов художественного образа картины «Джоконда» владеет относительной самостоятельностью и наглядным наличным бытием в составе данного визуального понятия. Каждая изображенная часть представлена самоценной, хотя и выступающей в общем контексте. При этом все множество элементов художественного образа проявляются из некоего единого центра, т.е. изнутри наружу и сверху вниз. Каждая из частей, включая фигуру героини, обретает собственно иллюзорно вещественное бытие, являясь в Дольний мир из туманных далей Горнего мира. С другой стороны, каждая часть визуального понятия связана с единым целым именно своим происхождением из него. Эту связь художественный образ открывает посредством «дороги» и «моста» как форм, содержательно призванных соединять нечто разъединенное – зоны, части, элементы. Представленная визуальным понятием картины «Джоконда» имманация мира Дольнего в мир Горний приводит к «плавлению» в пламени единства самоутверждения и соучастия всех относительно самостоятельных частей художественного образа.

3.3.4. «СИКСТИНСКАЯ МАДОННА» РАФАЭЛЯ САНТИ

Картина «Сикстинская Мадонна» (1514-1519, художник *Рафаэль Санти*), написана была в качестве алтарного произведения для монастырской церкви св. Сикста в Пьяченце (*рис. 108*). Этот шедевр изобразительного искусства, также как и фреска «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, в пространстве символического статуса своего художественного образа располагает композиционными формулами в виде ряды виртуальных окружностей. Однако помощь подобных умозрительных структур в деле организации религиозной встречи человека и Абсолюта носит здесь несколько иной характер.



Рис. 108. Рафаэль Санти. Картина «Сикстинская Мадонна». 1514-1519

«Сикстинская Мадонна» выполнена на вытянутом в высоту холсте размером 265x196 см. Несмотря на то, что алтарные произведения писались во времена Рафаэля в большинстве случаев на деревянной основе, художник представил Мадонну на холсте, а не на досках, нарушая бытовавшую традицию.

В последние годы жизни Рафаэль доверял выполнение многих своих картин ученикам и подмастерьям, разрабатывая самостоятельно лишь эскизы к ним, но «Сикстинскую Мадонну» он исполнил сам от начала и до конца, придавая, видимо, особое значение данному творению.

Пространство художественного образа индексного и иконоческого статусов картины «Сикстинская Мадонна» являет изображение Богоматери с младенцем Христом на руках. Четкий силуэт Мадонны вырисовывается на светлом фоне еле заметных ангельских ликом; ступни ног девы Марии слегка касаются клубящихся облаков. Пластическая весомость плоти Богоматери мастерски приглушена, что рождает ощущение некоего парения главной героини изображения. Мадонна движется навстречу зрителю и вместе с тем неподвижна. Она остается в своем возвышенно-идеальном Горнем мире и идет в мир Дольний, возносится в небеса и одновременно делает усилие спуститься на землю к людям. Дева Мария изображена в покрывале из гладкой ткани и плаще. Ее ноги босы, волосы гладко причесаны, взор устремлен на зрителя, в облике – спокойствие и достоинство. Богоматерь крепко прижимает к себе грузное не по летам тельце младенца Христа, волосы которого спутаны, а взгляд наполнен недетской тревогой, твердостью и суровостью.

Слева от центральной группы изображен преклонивший колени папа Сикст. Его старческая фигура, облаченная в золототканную мантию, утопает в пелене облаков, словно в мягком снегу, отчего явленная посредством живописи Мадонна кажется еще выше, еще невесомей. Подняв голову, Святой Сикст в знак почитания и поклонения прикладывает левую руку к сердцу, а правой указывает Богоматери и Христу на зрителя, взаимодействующего с данным произведением-вещью, тем самым как бы прорывая художественное пространство картины.

Справа от Мадонны представлена Святая Варвара, защитница людей от внезапной смерти и внешних случайностей. Католическая церковь канонизировала Варвару, ибо она в трудных обстоятельствах под угрозой собственной смерти спасла христианина от опасности умереть без причащения. Погрузившись в облака, изображенная Святая Варвара прижимает руку к груди и клонит голову долу.

В нижней части художественного пространства произведения явлена тонкая полоска балюстрады. О ее каменную поверхность облокотились и закатили глаза, задумавшись, два ангела с короткими треугольной формы крыльями.

В левом нижнем углу картины изображена тиара – головной убор римских пап – епископская митра, на которую надеты три короны, символизирующие тройственность прав папы как судьи, законодателя и священнослужителя.

В верхней части художественного пространства произведения изображен металлический карниз с кольцами, на которых закреплен свисающий тяжелыми складками занавес, прикрывающий левый и правый углы картины. Положение крыльев занавеса крайне неустойчиво. Он показан так, что кажется либо только вот-вот открывшимся и представившим зрителю акт чудесного Богоявления, либо готовым через мгновение задернуться и безвозвратно спрятать от людей мистическое видение.

Гибкое, всепроникающее движение охватывает изображенное на картине событие. Святые, херувимы, балюстрада, занавес расположились вокруг Богоматери и Христа. Благодаря ритмическому сцеплению друг с другом всех представленных форм, благодаря гармонии линий и цветов, уравновешенности множества гетерогенных элементов возникает динамичное единство изображенной сцены, «благородная простота и спокойное величие» живописного явления, красота художественной правды. Не утрачивая сакраментально вещающего значения, событие Богоявления обретает в «Сикстинской Мадонне» смысл реально произошедшего случая, наполненного чувственно вещественной атрибутикой.

Символический статус художественного образа данной картины не прост. Он структурирован из нескольких композиционных формул. Одна из них - **«эксцентрические окружности»** - представляет собой вписанное друг в друга множество эксцентрических кругов различного диаметра, каждый из которых нанизан на общую осевую линию, вертикально сверху донизу пронзающую художественное пространство произведения (*рис. 109*).

Часть эксцентрических кругов данной композиционной формулы, постепенно увеличиваясь в диаметре, направлена по оси сверху вниз от изображения слившихся в одно целое ликов Мадонны и божественного младенца до изображения двух ангелов рядом с нижней границей картины.

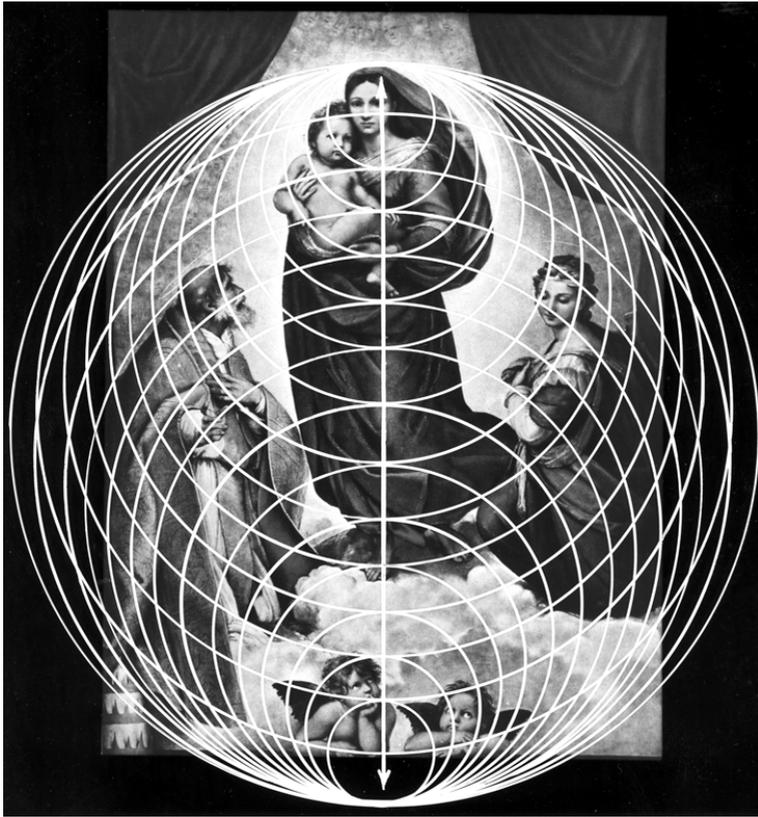


Рис. 109. Картина Рафаэля «Сикстинская Мадонна». Визуализация композиционной формулы «эксцентриские окружности»

Другая часть эксцентриских кругов, опять-таки шаг за шагом увеличиваясь в размерах, направлена по оси снизу вверх от изображения ангелочков-путти к изображению Богородицы с младенцем Христом на руках.

Цель обеих частей этого множества эксцентриских окружностей состоит в операционной помощи конечному человеку и бесконечному Абсолюту воссоздания ими религиозной связи друг с другом.

Знаменитый философ эпохи Возрождения Пико делла Мирандола, сочинения которого, как известно, хорошо знал и почитал Рафаэль, писал: «Платоники различают в каждом творении три ступени, две из которых крайние. Под одной они понимают видимые, телесные творения: небо, элементы, растения, животных и все, созданное из элементов. Под другой ступенью они понимают невидимое, бестелесное творение, которое называют интеллектуальной природой, а наши теологи

– природой ангелов. Между этими крайностями имеется средняя природа, хотя и бестелесная и невидимая, но двигающая телами, это – рациональная душа, которая подчинена природе ангелов, но управляет телесной природой. Над этими тремя ступенями существует Бог – творец и начало всякого творения, имеющего в своем первоисточнике божественное начало, то есть, бытие каузальное... Платоники говорят, что тела поднимаются к душам, а не души спускаются к телам. Те же души, которые заняты заботами о бренных земных вещах, лишаются интеллектуального созерцания и получают знание о вещах благодаря чувствам, доверяя им во всем, хотя они приводят к множеству ошибок и ложным представлениям... Эффективный способ освободиться от этой тюрьмы – путь любви, когда посредством красоты телесных чувственных вещей возбуждается в душе воспоминание об интеллектуальной части. И в этом заключена причина того, что, обращаясь к этой части, наша душа из земной жизни, поистине мрачного сна, переносится к жизни вечной и, как бы очищаясь любовным огнем, в блаженстве принимает ангельский облик... Любовь, т.е. желание приобрести красоту, побуждает и стимулирует разум ангелов обращаться к Богу и по возможности слиться с Ним, потому что всякая вещь достигает своего совершенства в той мере, в какой она сливается со своим началом. Это первый *круг*, то есть ангельский разум, который, отходя от полного слияния с Богом, возвращается к Нему в силу кругового движения своего мышления. Всякая природа, способная к такому действию, называется *кругом*, поскольку эта фигура возвращается к изначальной точке. Такая особенность присуща только двум природам – ангельской и рациональной, поэтому и счастье доступно только этим двум природам. Счастье, то есть возвращение к своему первоначалу, является конечной целью всякой вещи... Так как только две природы способны возвращаться к своему началу – ангельская и рациональная, то лишь их можно назвать *кругами* и следует считать интеллигибельными *кругами*, поскольку они не материальны... *Бог является той неделимой точкой, от которой берут начало и к которой возвращаются все круги*... Познавательные способности можно разделить на три ступени: чувство, разум и интеллект, которым соответствуют три ступени желания – стремление, выбор, воля. Стремление сопутствует чувству, выбор – разуму, воля – интеллекту. Стремление присуще животным, выбор – людям и всякой природе, находящейся между ними и ангелами, воля – ангелам. Подобно тому, как чувство познает только телесное, осязаемые вещи, стремление желает только телесных и чувственных благ. И как интеллект ангелов склоняется только к чистому созерцанию духовных сущностей, а к материальным склоняется лишь тогда, когда они,

уже очищенные от материи, стали духовными и нематериальными, так и воля ангелов тяготеет к нетелесным и духовным благам. Рациональная природа, находящаяся в середине между этими двумя крайностями, может по собственному выбору, склоняясь к чувству или поднимаясь к интеллекту, приближаться то к одной (стремление), то к другой (воля ступени желания)¹.

Композиционная формула картины «Сикстинская Мадонна» «эксцентрические окружности», являясь своего рода наглядным оплотнением идеи платоников, предлагает умозрению своеобразный операционный выбор: либо он останавливается в своем диалоге-отношении с произведением-вещью на стадии иконического статуса художественного образа, имеющей результатом резкое осознание человеком собственной чувственно телесной конечности, либо он продолжает свое взаимодействие с данным творением изобразительного искусства и, выходя на уровень символического статуса визуального понятия, получает возможность обретения некоего виртуального моста абсолютно-центрически религиозной связи конечного с бесконечным. Животворящая энергия Абсолюта, двигаясь по осевому лучу эманации, посредством искусства изображений Иисуса Христа, Мадонны, Св. Сикста, Св. Варвары и ангелов через эксцентрически нисходящие круги поэтапно истекает на зрителя, с неизбежностью провоцируя его разум на выбор между «чувственным стремлением» «интеллектуальным волением». В случае выбора зрителем того, что платоники называли «возвращением к своему первоначалу», вся живописная и композиционная организация картины «Сикстинская Мадонна» настраивается на помощь имманации зрительской конечной души к бесконечному Духу как своему истоку, способствует ее восхождению по осевому лучу и эксцентрическим кругам композиционной формулы картины сначала к изображению ангелов, затем к изображению избранных христианских Святых и далее к изображению слившихся в любви ликов Мадонны и Христа, представленных здесь в качестве чувственно явленной сущности Абсолюта.

Классик возрожденческого неоплатонизма Марсилио Фичино, будто комментируя содержание иконического и символического статусов художественного образа «Сикстинской Мадонны», способствующих осуществить религиозную связь человека и Абсолюта, в свое время отметил: «Бог есть творец мира, которого мы называем высшим благом. Вначале Он творит ангельский ум, затем душу этого мира, и в конце концов – тело мира... Бог влечет к себе мир, а мир влеком к Нему, и существует один непрерывный поток, берущий начало от Бога,

¹ Джованни Пико делла Мирандола. Комментарии к концоне о любви Джироламо Бевиньени// Эстетика Ренессанса: В 2 т. – М., 1981. – Т.1. – С. 268, 276, 280-281, 285, 287.

проходящий через мир и, наконец, завершающийся в Боге, который как бы в виде некоего круга возвращается туда же, откуда исходит. И так один и тот же круг, ведущий от Бога к миру и от мира к Богу, называется тремя именами. Поскольку он начинается в Боге и к Богу влечет – красотой; поскольку, переходя в мир, захватывает его – любовью; а поскольку, вернувшись к Создателю, соединяется с Ним Его творением – наслаждением... Любовь есть благой круг, вечно обращающийся от блага к благу... Все произведенные от Бога вещи являются множественными, сложными и в известной мере подвижными, и как от Него проистекают, так и к Нему возвращаются наподобие линий и окружностей... Благо есть высочайшая сущность Бога; красота – некий луч или акт оттуда (от Бога), проникающий во все; сперва в ангельский ум, во вторых, в душу всего мира и остальные души, в-третьих, в природу, в-четвертых, в материю тел. Он украшает ум порядком идей, душу наполняет рядом логосов, природу укрепляет семенами, материю украшает формами... И тот, кто увидит луч самого солнца и обращается через него к лицезрению высшего света солнца, так и тот, кто созерцает и любит красоту в любом из этих четырех порядков – уме, душе, природе и теле, - созерцает и любит в них сияние Бога и в такого рода сиянии созерцает и любит самого Бога... Чтобы не затягивать нашу речь, из всего вышеизложенного кратко заключим: красота есть некая прелесть, живая и духовная, влитая сияющим лучом Бога сначала в ангела, затем в души людей и в формы тел, которая посредством разума и зрения движет и услаждает наши души, услаждая, влечет, и, увлекая, воспламеняет божественно горячей любовью»¹.

3.3.5. «АФИНСКАЯ ШКОЛА» РАФАЭЛЯ САНТИ

Роспись ватиканской Станцы делла Сеньятура, выполненная *Рафаэлем Санти* в 1509-1511 годах, в частности его фреска «**Афинская школа**» есть религиозный эталон художественного стиля «Классицизм Ренессанса», принадлежащего стилевому пространству Ареаклассицизм системы произведений изобразительного искусства (*рис. 110*).

Оставив в стороне описание живописного творения, сосредоточим внимание на особенностях его стиля, тем более что у ряда героев картины в руках изображены те самые древнегреческие стили – орудия для письма по восковым дощечкам.

¹ Марсилио Фичино. Комментарий на «Пир» Платона// Эстетика Ренессанса: В 2 т. – М., 1981. – Т. 1. – С. 146, 150, 151, 182.



Рис. 110. Рафаэль Санти. Фреска «Афинская школа». 1509-1511

Фреска изображает философскую рефлексию над процессом эманации Единого во многое, попытку вербальной и визуальной фиксации являющейся сущности теми избранными людьми, кто сам предстает частью акта оконечивания бесконечного. В самом деле. Великие философы человечества в качестве героев картины с воодушевлением записывают принципиально не регистрируемое, пробуют схватить ускользающее, раздумывают над немислимым, стараются моделировать сверхчувственное, умпостигают непостижимое, рассуждают о мистическом, порываются заключить в слова безграничное, разумом проникают в первопричинное, стремятся подражать творческой силе Бога. Один из главных персонажей произведения Платон перстом единым указывает на тот Горний мир, откуда происходит эманация Абсолютного. Другой герой Рафаэлева творения Аристотель, шествуя рядом с Платоном, растопыренные пальцы своей правой руки направляет на тот Дольний мир, куда, исходя из Единого во многое, изливается божественная энергия (рис. 111).

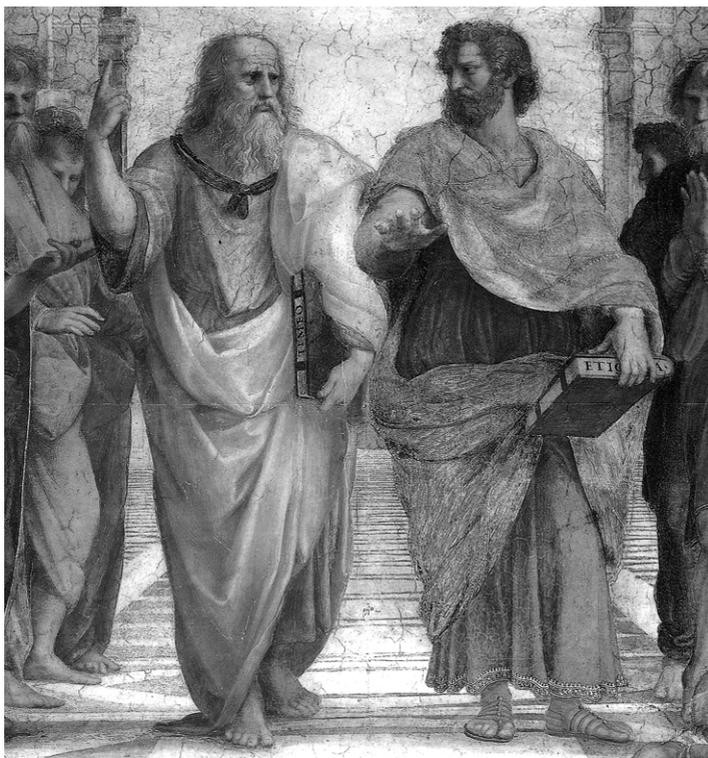


Рис. 111. Фрагмент фрески Рафаэля «Афинская школа» с изображением античных мыслителей Платона и Аристотеля

Композиция «Афинской школы» построена на основе проецирования элементов из глубины вовне: сперва постепенно от заднего к переднему плану плоскими слоями с неба проявляются архитектурные формы с выступающей из всевозможных ниш скульптурой; затем, как бы настраиваясь на архитектурный и скульптурный камертон, опять-таки слоями нисходит на зрителя по ступеням вниз огромное количество человеческих статуарного характера избранных, в свою очередь настраивающих зрителей на ритм Вселенной, философию музыки Сфер. Недаром стоящий на переднем плане картины куб, моделируя этот процесс, распечатан на плоскости пола в виде множества ритмически организованных квадратов.

«Афинская школа» - это картина с чисто тектонической композицией, подчеркнутой средней частью и симметрической уравновешенностью сторон. Центр фрески, ось эманации бесконечного в конечное, представлен как тектонический позвоночник произведения. Отчетливо проведены принципы дифференциации и интегрирования: пользование

противоположностями при строжайшем единстве, замкнутость целого при свободе отдельных фигур. С одной стороны, каждая форма изолирована и утверждает себя в большей или меньшей степени как нечто самостоятельное. Классицизм – пластический стиль, а значит – стиль, изолирующий друг от друга элементы из-ображения. Коррелятом пластичности в живописи выступает линия, отчего пластичность Классицизма корректно понимать как линейность или контурность. Значение линии заключается в предельно ясном проведении границ. В «Афинской школе» всюду речь идет об отчлененных линиями друг от друга фигурах и о замкнутых в контурных границах формах, и всюду одинаковая задача – дать определенность величин. При этом линиям в произведении присущи простота и спокойствие. Акцентированный контур – обводка – во многом определяет характер картины. Линия объясняет каждую форму и одновременно придает ей ритмичность, превращая в нечто в себе завершенное и совершенное. С другой стороны, все отдельные персонажи произведения объединены в группы, которые связаны как между собой, так и с архитектурным стаффажем. Из слияния частей образуется целое, и этот организм полон противоположностей, являющихся не случайными приемами, а дополняющими друг друга контрастами. Все в произведении взаимно обусловлено: вертикаль центральных фигур и склонение боковых, возвышение и понижение персонажей, направление движения вниз и вверх, наружу и вовнутрь – все уравновешено подобно чашкам весов. Ограничивая картину сверху полукругом, Рафаэль дает почувствовать необходимое соотношение между контуром рамы произведения и всем ею обрамленным. Взаимодействие и взаимозависимость фигур фрески базируется не только на их соотношении внутри композиции, но и на сочетании каждой фигуры и всей сцены с общим обрамлением. Соблюдение принципа строжайшей закономерности достигается с помощью формосочетания и применения контрастов. Тектонический распорядок, представленный геометрической сеткой горизонталей и вертикалей, есть здесь один из модусов.

«Афинская школа» - произведение не только классицистическое, но и классическое. В комплексе его элементов усилено различие форм, и все же в целом достигнуто такое единство, которое исключает всякую мысль, будто что-нибудь здесь могло бы быть иначе. Произведение словно наслаждается законченной в себе самостоятельностью общего из-ображения и одновременно дает зрителю ощущение высшего счастья от умозрительного созерцания соединения всего отдельного в некую единую чувственно явленную сущность. Плоскости, фигуры, пространства в одно и то же время подчеркнуты в своей самоценной ясности и растворены в единстве, которое не просто вызывает зрительное

наслаждение, но на мгновение дает ощущение прикосновения к Полноте Бытия. К «Афинской школе» Рафаэля впрямую относятся слова, сказанные когда-то великим Леонардо да Винчи: «В созерцании совершенных пропорций Дух осознает свою божественную сущность»¹.

3.3.6. «ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ И ЛЮБОВЬ НЕБЕСНАЯ» ТИЦИАНА

Картина «**Любовь земная и любовь небесная**» (1515-1516, художник *Тициано Вечеллио*) вся насквозь пропитана аллегориями и символикой. При вроде бы светском сюжете произведение абсолютноцентрически религиозно (*рис. 112*).



Рис. 112. Тициан. «Любовь земная и любовь небесная». 1515-1516

Иконический статус художественного образа творения являет сидящими ярким летним днем на природе по сторонам водного источника двух прекрасных юных дев с золотыми волосами и роскошными формами, похожих друг на друга как две капли воды. Левая дева представлена в качестве аллегорического воплощения земной любви, правая – иносказательного выражения любви небесной.

Шикарные одежды девушки слева намекают на аллегория любви страсти мужчины к женщине, разгорающейся при взгляде на слегка приоткрытые или плотно обтянутые атласной тканью члены девичьей плоти (*рис. 113*).

Большая чаша с водой, которую обнимает рукой дама, олицетворяющая земную любовь, выступает аллегорией эротических соков, переполняющих юную плоть, намеком на полноту любовного нектара, который эта дева готова разделить со своим возлюбленным. С другой

¹ Цит. по: Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. – Л., 1934. – С. 220.

стороны, чаша с водой и цветы в руке дамы являются аллегорией жертвенных даров от плодов земли, которые, как в случае библейского жертвоприношения Каина, «не призрел Господь».



Рис. 113. Фрагмент картины Тициана «Любовь земная и любовь небесная» с изображением дамы, олицетворяющей «любовь земную»

Практически полностью обнаженное тело девушки справа – известная аллегория женского бесстыдства, в данном случае искусно обернута своей противоположностью – крайней стыдливостью (рис. 114). Обнажение здесь представлено как сущностный признак невинности, архаическое состояние неведения порока в наготе, которое было у Адама и Евы до грехопадения.



Рис. 114. Фрагмент картины Тициана «Любовь земная и любовь небесная» с изображением дамы, олицетворяющей «любовь небесную»

Чаша-светильник, поднятая высоко вверх девой, олицетворяющей любовь небесную, аллегорически проявляет себя в качестве дара, который, подобно жертвоприношению ветхозаветного Авеля, «призрел Господь». На это намекает изображение кольца облаков вокруг светильника, открывших небесную чистоту и освободивших для подобной жертвы Горние просторы.

Природное окружение конкретизирует особенности земной и небесной любви, раскрывает тонкости человеческой жажды преимущественно жить жизнью с ориентацией либо на плоть, либо на дух. Для девушки, чувственно являющей суть земной любви, аллегорией плотских желаний выступают следующие элементы изображения вокруг нее: пара стремящихся к совокуплению кроликов, сплетающиеся в объятиях стволы деревьев, буйно цветущие и плодоносящие растения, замок на горе, владелец которого в ожидании молодой избранницы готовится к свадьбе. Напротив, для девушки, представляющей любовь небесную, свидетельством ее искренне духовных желаний являются такие живописные персонажи правой части картины, как спасающийся бегством от собак и охотников кролик, высокий шпиль храма, тянущийся к небу. Также немаловажное значение имеет изображенный здесь пастух в окружении овец – явная аллегория Авеля, бывшего пастухом, и Иисуса Христа, проповедовавшего пастве.

Существенным дополнением к визуализации специфики земной и небесной любви выступают рельефные изображения на передней стенке источника-алтаря в центральной части картины. Рядом с красавицей, репрезентирующей человеческое стремление жить по плоти, представлена рельефная кобылица с призывно задранным хвостом, за которой бережно ухаживают мальчишки-путти, - аллегория необходимости для полноценной земной любви прекрасно холеного тела, искушающего сексуальными призывами. Справа на алтаре-источнике рядом с красавицей, воплощающей людское влечение жить по духу, рельефом изображена сцена грехопадения Адама и Евы у дерева познания добра и зла, а также сцена убийства Каином Авеля, что является аллегорией любви небесной в качестве религиозной веры в Бога как единственного пути спасения души человеческой от скверны грехопадения и жизни в зависти и тяжких преступлениях.

Несмотря на диаметрально противоположные изобразительные и аллегорические значения разных персонажей данной живописной картины, усилия всех без исключения элементов произведения направлены на то, чтобы на уровне символического статуса художественного образа творения «Любовь земная и небесная» участники диалога-отношения – зритель и произведение-вещь - смогли корректно визуализи-

зировать его виртуально представленную композиционную формулу «**алтарь**» в наглядном виде модели Вселенной, структурированной из умозрительных линий, образующих пронизанное вертикальной осью триединство «чаши дотварных вод», «узла Мироздания» и «чаши тварного мира» (рис. 115). На уровне иконического статуса художественного образа подобный триединый алтарь чувственно явлен посредством каменного колодца, в водах которого плещется ангел как аллегория божественности происхождения влаги в качестве источника жизни.

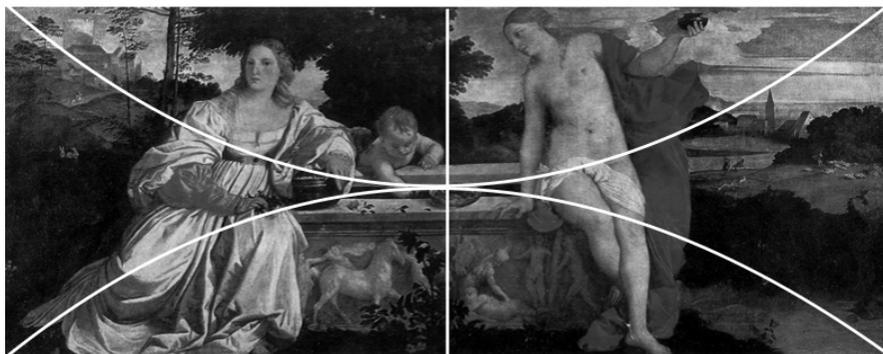


Рис. 115. Картина Тициана «Любовь земная и любовь небесная». Визуализация композиционной формулы «алтарь»

Композиционная формула «алтарь», диалектически отрицая обособленность существования либо земной, либо небесной любви, утверждает необходимость для человека объединения в единое целое жизни по плоти с жизнью по духу.

Изображение чаши, наполненной чистойшей влагой, что представлена стоящей на каменном алтаре и одновременно выступает в роли «узла Мироздания» композиционной формулы картины, есть некое предложение зрителю «испытать» чувственно явленную сущность произведения и тем самым безраздельно принять идею о том, что счастье религиозной связи человека как цело-века (целое на век) с Мирозданием возможно только в единстве земной и небесной любви при соитии полноценной плоти с устремленной к Духу душой.

3.3.7. «ВЕНЕРА С ЗЕРКАЛОМ» ДИЕГО ВЕЛАСКЕСА

Картина «**Венера с зеркалом**» в качестве произведения-вещи, хранящегося в Лондонской Национальной галерее, есть, прежде всего, продукт отношения художника и художественного материала (рис. 116).



Рис. 116. Диего Веласкес. «Венера с зеркалом». 1651

Тщательное изучение живописной поверхности картины показало, что в роли аспектов художественного материала этого произведения-вещи выступили: во-первых, традиция испанской масляной живописи XVII века, испытывавшая на себе как минимум итальянское и фламандское воздействия; во-вторых, модель в виде женской обнаженной натуры; в-третьих, мифологический античный сюжет, героем которого явилась богиня любви и красоты Венера; в-четвертых, традиция интерпретации мифа о соблазняющих деяниях Венеры и Амура в истории европейского изобразительного искусства XV-XVI столетий.

Сопоставление картины «Венера с зеркалом» с творениями различных мастеров европейской живописи указало, что красочный слой данного произведения-вещи сотворен не иначе, как только при дворе испанского монарха Филиппа IV примерно в середине XVII века великим художником *Диего да Сильва Веласкесом*.

Художественный образ картины «Венера с зеркалом» как плод игрового взаимодействия зрителя с произведением-вещью отличается композиционным своеобразием, причем это своеобразие кристаллизуется по мере этапного восхождения художественного образа от материального, через индексный и иконический, до символического его статусов. Более того, можно сказать, что каждый статус художественного образа обладает собственной оригинальной композиционной структурой, которая одновременно и относительно самостоятельна, и выступает в качестве аспекта общей композиции визуального понятия картины.

КОМПОЗИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА МАТЕРИАЛЬНОГО СТАТУСА

Материальный статус художественного образа «Венера с зеркалом» представляет собой покрытую слоем красочных смесей поверхность, ограниченную вытянутым по горизонтали прямоугольным форматом картины, ее размерами (122x170 см) и рамой. Эта красочная поверхность как произведение-вещь есть результативный итог долгого и упорного взаимодействия художника и художественного материала, конечный этап их игрового партнерского отношения друг с другом. В то же время союз мазков красочных смесей картины выступает в качестве начального этапа процесса кристаллизации художественного образа в ходе игрового взаимодействия зрителя в аспектах «наблюдателя», «собеседника» и «со-творца» с произведением-вещью под условным названием «Венера с зеркалом» (известно, что нынешнее имя свое картина получила значительно позже смерти художника).

Никакого цвета на уровне материального статуса художественного образа нет, а есть только совокупность мазков, порожденная из красочных смесей в виде красочных ячеек, каждая из которых не беспредельна, а являет собой формально ограниченную красочную смесь. При этом единичная красочная смесь, или «элементарная» краскоформа, входит в состав более общего масштаба красочного сообщества, представляющего собой ряд «обобщенных» краскоформ. Любая краскоформа имеет строго определенную конфигурацию и распределение красочных смесей в пределах собственных границ. Все краскоформы («единичные» и «обобщенные») как элементы вписаны в «единую» краскоформу красочной поверхности живописного произведения «Венера с зеркалом».

Композиция материального статуса художественного образа «Венеры с зеркалом» – это системная упаковка физически вещественных краскоформ в пределах формата и размеров картины.

В XVII столетии практически во всех европейских странах при творении живописных картин в качестве красочного художественного материала чаще всего использовались лишь одиннадцать пигментов хроматического ряда (четыре синих, три зеленых, две красных и две желтых разведенных на масляном связующем краски) и два пигмента ахроматических (белая и черная краски). Не исключением является и картина «Венера с зеркалом». Композиция художественного образа материального статуса произведения представляет собой системную упаковку краскоформ, в производстве которой, вероятнее всего, участвовало минимальное количество хроматических красок, многообразно и

удивительно богато смешанных с ахроматическими красками в сторону высветления или утмнения главных хроматических красок.

При производстве системной упаковки краскоформ картины использован коричнево-серый грунт холста. Красочные смеси насыщали темный грунт мазками все более светлых краскоформ, выступающих физически вещественными слоями из глубины вонне.

Композиция материального статуса художественного образа картины «Венера с зеркалом» в качестве красочной поверхности произведения-вещи представляет собой не столько плоскостное, сколько рельефное вещественное образование, в составе которого, с одной стороны, есть красочные места, формой своей непосредственно возвышающиеся над поверхностью холста, а с другой - образующие красочные формы, своеобразно втертые в холст и, следовательно, погружающиеся глубже структуры его волокон.

В основных местах красочной поверхности краскоформы произведены из смеси краски коричнево-серого грунта лишь с тремя красками: белой, черной и красной. Желтые краски, скорее всего, были нанесены в эти места в последнюю очередь посредством лессировок, сотворенных не кистью, а большим пальцем и ладонью руки художника. Многие другие краскоформы картины получены так называемым методом «алла прима».

Системность упаковки красочного слоя картины заключена и в тщательной выверенности смесей всех плоскостно-рельефных краскоформ, и в их гармоничном сочетании друг с другом.

Исследования композиции красочного слоя картины показали, что смешение красок при создании произведения-вещи «Венера с зеркалом», а следовательно, и композиции художественного образа картины материального статуса, осуществлено не только путем «механического» взаимодействия художника и красочного материала на такой игровой площадке, как палитра, но и непосредственно на тех или иных композиционных участках красочной поверхности. Давая возможность расположиться на холсте различным красочным мазкам рядом друг с другом и закрашивая отдельные участки холста особенными красочными смесями, полученными «механическим» путем, игровые партнеры (художник и художественный материал) тем самым неизбежно создали условия для «оптического» смешения красок. Более того, в некоторых участках красочной поверхности тонкие слои полупрозрачной лессировочной краски размещены поверх нижележащих корпусных красок, в результате чего верхние красочные слои с неизбежностью несут на себе след нижележащих красок, способствуя опять-таки «оптическому» красочному смешению.

Получается, что смешение красок и в границах каждой краскоформы, и в пределах общей физически вещественной красочной поверхности осуществлено следующими способами:

- 1) путем «механического» смешения красок на палитре;
- 2) путем наложения одного тонкого красочного слоя на другой;
- 3) путем сочетания или расположения рядом друг с другом не больших поверхностей различных красочных смесей.

Второй и третий способы, представленные в составе художественного образа материального статуса картины, объединяются общим названием – «оптическое» смешение красок.

Художник в союзе с набором ахроматических и хроматических пигментов произвел на свет системную упаковку физически вещественных краскоформ, синтезирующую по меньшей мере два красочных решения: «контрастное», построенное на приведении к созвучию далеких друг от друга интенсивных красочных смесей, и «нюансное», которое, напротив, построено на близких красочных сочетаниях в пределах сдержанной гаммы смесей.

Долгое время принято было считать, что верхняя часть красочной поверхности «Венеры с зеркалом», пришитая к основному холсту по всей его длине, является более поздней вставкой по сравнению с первым вариантом картины. Однако исследования, проведенные в конце XX столетия сотрудниками научной лаборатории Лондонской Национальной галереи, уверенно и однозначно показали, что композиция материального статуса художественного образа, т.е. системная упаковка вещественных краскоформ картины «Венера с зеркалом», с момента ее начального создания никогда более никакими новыми физическими краскоформами не дополнялась. Исключением стал только случай реставрации и одновременной чистки картины, последовавший сразу после акта вандализма, совершенного в 1914 году представительницами английского феминистского движения. Тогда некая Мэри Ричардсон ударами ножа нанесла красочному слою произведения многочисленные увечья, вдобавок прорезав в нескольких местах холст. Для ликвидации последствий этой варварской выходки и потребовалась тщательная реставрация, которая была мастерски проведена лучшими по тому времени европейскими специалистами.

Композиционная организация материального статуса живописного художественного образа - качельное состояние между союзом физически вещественных краскоформ и обществом иллюзорно вещественных цветоформ, потенциальное стремление красочных смесей к индексно знаковой цветности при сохранении красочной системной упаковки.

КОМПОЗИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ИНДЕКСНОГО СТАТУСА

В сфере индексного статуса художественного образа картины «Венера с зеркалом» каждая краскоформа становится знаково индексной иллюзорно вещественной цветоформой. Собственно говоря, индексный статус художественного образа и открывается актом превращения краскоформ в цветоформы. В результате подобного знакового оборачивания та или иная часть системной упаковки краскоформ – это уже не закрашенная какой-либо красочной смесью формально ограниченная поверхность, а изображенная цветная вещь либо её относительно самостоятельная часть как набор элементов иллюзорного художественного пространства. Например, изображение обнаженного мальчика снабжено крыльями и перевязью через плечо. В составе индексного статуса художественного образа изображение мальчика – это по сути дела изображение трех самостоятельных знаково иллюзорных вещей: во-первых, обнаженного ребенка, во-вторых, коротких крыльев с длинными перьями и, в-третьих, узлом стянутой на бедре синей перевязи, переброшенной через левое плечо мальчика.

Одни «элементарные» и «обобщенные» краскоформы в пространстве индексного статуса художественного образа становятся изображенными цветными вещами. Другие краскоформы (как «элементарные», так и «обобщенные») выступают в роли изображения цветного межвещного художественного пространства.

С позиции цвета художественный образ индексного статуса представляет собой набор цветовых пятен. С позиции формы художественный образ индексного статуса есть набор изображенных вещей.

Композиция индексного статуса художественного образа картины «Венера с зеркалом» - это образительный набор знаково вещественных цветоформ.

Каждая изображенная вещь, входящая в иллюзорно вещественный набор, наделена основным вещественным цветом, благодаря которому во многом и определяется. Например, изображение зеркальной рамы – черное, а простыни ложа – белое, изображение занавеса – красное, а женской плоти – розовое и т.д.

Композиция индексного статуса художественного образа картины лишена каких-либо линий, очерчивающих изображенные цветные вещи. Каждая цветоформа, входящая в иллюзорно вещественный набор, отграничена от всех прочих цветоформ посредством дифференциации вещественных цветов. Например, граница между изображением розовых ягодичек обнаженной женщины и простыней её ложа определя-

ется через принципиальное различие областей «теплой» телесно-розовой и «холодной» серо-голубой цветоформ.

Индексный статус художественного образа переводит качество краски материального статуса в качество цвета в основном по принципу знаково индексной аналогии. Например, бело-серая «обобщенная» краскоформа нижней части красочного слоя картины способна превратиться в цветоформу индексного статуса художественного образа потому, что составлена из «элементарных» краскоформ, чьи габариты и особенно красочные смеси в совокупности иллюзорно аналогичны цвету и форме шелковой белой простыни, т.е. оказываются в состоянии выступить знаком вещи реальности, стать иллюзорной вещественно вещающей цветоформой.

Композиция индексного статуса художественного образа картины «Венера с зеркалом» включает в свой набор следующие знаковые вещественно вещающие цветоформы:

- 1) овеществленное изображение художественного пространства достаточно темного интерьера («теплый» общий оттенок цвета);
- 2) овеществленное изображение света, освещающего со стороны зрителя все иллюзорные вещи и придающего каждой из них особые форму и цвет (общий «теплый» оттенок цвета);
- 3) овеществленное изображение занавеса, отделяющего все прочее художественное пространство от области ложа («теплый» красно-коричневый оттенок цвета);
- 4) овеществленное изображение возлежащей на ложе обнаженной женщины, представленной спиной к зрителю («теплый» телесный оттенок цвета);
- 5) овеществленное изображение стоящего на ложе коленопреклоненного обнаженного мальчика с крыльями и перевязью через плечо («теплый» оттенок цвета тела ребенка, «холодный» оттенок цвета серых крыльев, голубой перевязи, черных волос);
- 6) овеществленное изображение темной шелковой простыни, покрывающей женское ложе и примятой тяжестью женской фигуры («холодный» серо-голубой оттенок цвета);
- 7) овеществленное изображение светлой шелковой простыни, выглядывающей снизу из-под темной простыни («холодный» оттенок бело-голубого цвета);
- 8) овеществленное изображение стоящего на ложе зеркала в массивной черной лаковой раме («холодный» оттенок черного цвета);

- 9) овеществленное изображение отраженного в зеркале женского лица («теплый» оттенок цвета освещенной части лица, «холодный» оттенок цвета затененной части лица);
- 10) овеществленное изображение скомканного женского белья, лежащего на ложе между женским телом и зеркалом («теплый» оттенок нежно-розового цвета);
- 11) овеществленное изображение ленты, частично находящейся в руках крылатого мальчика, частично лежащей на зеркальной раме («теплый» оттенок розового цвета).

Предъявленная произведением-вещью системная упаковка физически вещественных краскоформ в пространстве индексного статуса художественного образа «Венеры с зеркалом» дает возможность зрителю-собеседнику в ответ осветить красочную поверхность картины светом своего умозрения, превратив тем самым ее краскоформы в набор знаково значащих вещно вещающих иллюзорных вещей, каждая из которых наделена уникальными цветом и формой. Подобный факт операционного ответа зрителя на призыв произведения-вещи к общению означает, что непосредственное отношение зрителя-наблюдателя с произведением-вещью, отмеченное материальным статусом художественного образа картины, перешло на уровень идеального отношения зрителя-собеседника с вещами действительности через репрезентативный набор знаково индексных цветоформ.

КОМПОЗИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ИКОНИЧЕСКОГО СТАТУСА (суммативный аспект)

Иконический художественный образ картины «Венера с зеркалом» суммативного характера есть группировка вместе (на том или ином цветовом или(и) формальном основании) всех иллюзорных вещно вещающих вещей изображения.

Суммативная композиция иконического статуса художественного образа – это иллюзорно вещественная цветоформенная структура, каждый элемент которой одновременно обладает правом и своего индивидуального цветового и формального содержания, и вхождения как элемент в состав коллективного художественного содержания на основе связи друг с другом знаково вещественных цветоформ.

В пределах суммативного художественного образа иконического статуса картины «Венера с зеркалом» композиция произведения процессуально изменяется, фиксируя несколько вех, фаз или этапов изменения композиционной организации художественного образа картины.

«Совокупная композиционная организация» художественного образа картины суммативного характера объединяет набор иллюзорных

вещей вокруг спального женского ложа, раскрывая его группирующе-компоновочное значение посредством этих знаковых вещей:

- 1) «художественное пространство» обозначает местоположение ложа;
- 2) «занавес», приоткрывая, прикрывает ложе;
- 3) «обнаженная женщина» и «ночное белье» лежат на ложе;
- 4) «крылатый мальчик» и «зеркало» стоят на ложе;
- 5) «светлая простыня» и «темная простыня» покрывают ложе.

«Иерархическая композиционная организация» суммативного художественного образа иконического статуса. В пределах подобной композиции все изображенные вещи картины «Венера с зеркалом» выстраиваются по принципу большего или меньшего подчинения изображению женской обнаженной фигуры как главному персонажу художественного образа, стараясь тем самым с разных сторон как можно точнее его проявить и характеризовать:

- 1) «художественное пространство» интерьера вырисовывает контуры головы, плеч и рук женщины;
- 2) «зрительский свет» освещает все прелести женской фигуры;
- 3) «занавес» раскрывает интимность утреннего женского туалета;
- 4) «ложе» располагает на себе лежащую спиной в зрителю цветущую молодостью женщину.
- 5) «ночное белье», сброшенное и скомканное, обнажает божественно прекрасные формы женской плоти;
- 6) «белая простыня» знаменует чистоту женского обнажения;
- 7) «черная простыня» знаменует порочность женского обнажения;
- 8) «зеркало» отражает лик прелестной женщины;
- 9) «лицо в зеркале» проявляет женскую душу («лицо – зеркало души») в ее «светлом» и «теновом» аспектах;
- 10) «мальчик с крыльями» в качестве спутника прекрасной дамы предстает как Амур - знаковый указатель того, что изображенная женщина есть античное божество Венера;
- 11) «лента», частично лежащая на раме зеркала, а частично находящаяся в руках Амура, являет собой знаменитый «пояс» Венеры, содержащий великую эротическую силу богини вечной молодости, любви и красоты;
- 12) «обнаженная женщина» открывает себя в качестве знакового выражения богини «Венеры», демонстрируется как главный элемент суммативной композиции, т.е. как доминирующий субъект или подлежащее, требующее своего определения по-

средством других членов «иерархической композиционной организации» иконического художественного образа. Определениями же этого субъекта в качестве подлежащего выступает весь вещно вещающий ряд иллюзорных вещей изображения: «Амур» и «пояс», «зеркало» и «ложе», «занавес» и «простыни».

«Слоистая композиционная организация» художественного образа. В границах данной суммативной композиции иконического статуса художественного образа картины организуются своего рода относительно самостоятельные слои, распределенные изнутри вовне:

- 1) слой изображения темного таинственного пространства, приоткрытого занавесом, которое знаково характеризуется как пространство божественной сущности, чувственно проступающее посредством иллюзорно присутствующих в картине знаковых вещно вещающих вещей; художественное пространство не уходит в глубину изображения, а, наоборот, как бы про-является или про-изводится из художественной глубины к зрителю, при этом все более и более уплощаясь;
- 2) слой изображения занавеса, призванного наглядно чувственно раскрыть божественно абсолютное; занавес как иллюзорная вещь представлен так, что направлением своего движения справа налево именно приоткрывает художественное пространство;
- 3) слой изображения Амура, словно распластанного своими руками, ногами и крыльями в художественном пространстве перед слоем занавеса;
- 4) слой изображения зеркала в раме;
- 5) слой изображения женского скомканного нижнего белья;
- 6) слой изображения тела Венеры.

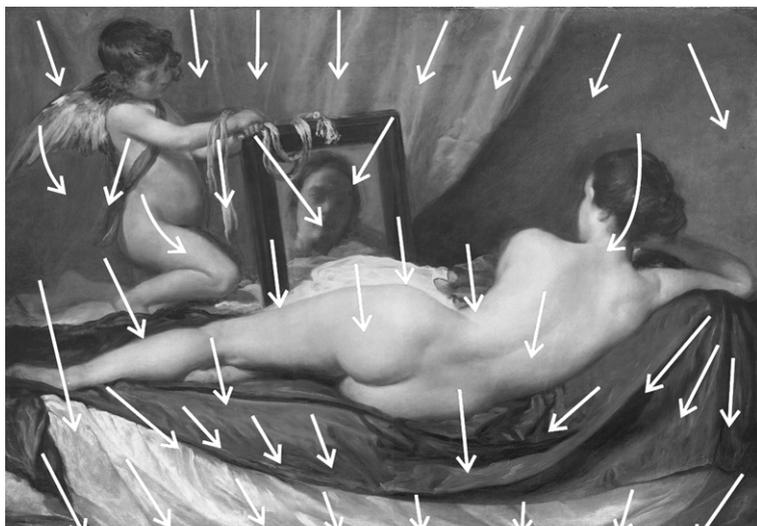
Черная и белая простыни, покрывающие ложе богини, не образуют своего композиционного слоя. Эти изображенные вещи представлены в плоскости слоя тела Венеры. Более того, ягоды божественной женщины изображены так, что образуют в составе «слоистой» композиции картины нечто вроде относительно самостоятельного слоя художественного образа.

Композиционные слои картины суммируются, во-первых, посредством формального пересечения контуров изображенных вещей друг с другом, а во-вторых, с помощью цветовых рефлексов.

«Нисходящая композиционная организация» суммативного художественного образа иконического статуса (*рис. 117*). Весь иллюзорно вещественный ряд картины динамично работает не только на

процесс послынного выхода изображения изнутри вовне, но и нисхож-
дения его сверху вниз:

- 1) изображение занавеса, нависая над всей иллюзорно вещест-
венной сценой, ниспадает;
- 2) изображенный Амур, коленипреклоняясь, возлагает кисти
своих рук на зеркальную раму;
- 3) изображение зеркала вместе с рамой тонет в тканях ложа Ве-
неры;
- 4) изображенная Венера погружается в мягкость своего ложа;
- 5) изображения черной и белой простыней активно свешиваются
с края ложа богини;
- 6) изображения Венерина пояса, а также крыльев и перевязи
Амура в суммативном пространстве иконического статуса худ-
ожественного образа про-изведены спадающими, опадающими
ни, ниспадающими, свисающими, обвислыми и пр.



*Рис. 117. Картина Веласкеса «Венера с зеркалом».
«Нисходящая композиционная организация» суммативного
художественного образа иконического статуса*

«Уравновешенная композиционная организация» сумматив-
ного художественного образа иконического статуса представляет собой
динамичную уравновешенность «теплых» и «холодных» цветов
иллюзорных вещей, а также вертикальных, горизонтальных и
диагональных знаково вещественных цветоформ. Например, вертикали
глубоких складок массивного красно-коричневого занавеса мастерски
уравновешены мощными горизонтальными складками серо-голубой

шены мощными горизонтальными складками серо-голубой простыни, а тяжелый геометрически четкий прямоугольник черной зеркальной рамы прекрасно уравновешен изящными округлыми формами обнаженных Венериних ягодиц. «Холодного» цвета крылья, волосы и перевязь Амура, представленные в левой части изображения, словно чашечки своеобразных весов, создают композиционный баланс для «теплого» цвета прически, профиля и согнутой в локте руки Венеры в правой части художественного образа. Контур занавеса, торс богини, нога Амура от колена до пятки, его правая рука от кисти до локтя и перья крыльев, расположенные в художественном пространстве по диагонали слева направо снизу вверх, замечательно уравновешены многими иллюзорными вещами изображения или их элементами, расположенными по противоположной диагонали художественного образа картины накрест слева направо сверху вниз.

КОМПОЗИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ИКОНИЧЕСКОГО СТАТУСА (интегральный аспект)

Художественный образ иконического статуса интегрального характера с точки зрения цвета – это цветоформенная вечно вещающая целостность единого художественного организма, где каждая цветная вещь вместе со своими рефлексами есть необходимая и достаточная часть подобного целого. Другими словами, каждый цвет индивидуальной знаковой вещи изображения, так же как цвет любого ее рефлекса, выступает в качестве определенного строго сбалансированного тона в составе оркестрового типа целостности цветовой гармонии.

Художественный образ иконического статуса интегрального аспекта с точки зрения формы – это целостно оформленный организм, каждая иллюзорно вещная форма которого есть определенная часть общего оформления всего изображения, элемент единой картины.

Композиция интегрального художественного образа иконического статуса есть созданный на основе отношения друг с другом вечно вещающих изобразительных элементов целостный цветоформенный организм, обеспечивающий идеальное взаимодействие конечного с конечным.

Интегральная композиция художественного образа иконического статуса, так же как и его суммативная композиция, поливариантна. Например, здесь выделяются в качестве относительно самостоятельных так называемые «объединительная» и «замкнутая» композиции.

«Объединительная композиция» интегрального художественного образа иконического статуса «Венеры с зеркалом» раскрывает

иллюзорные вещи картины в качестве взаимосвязанных и взаимозависимых элементов единого изображения:

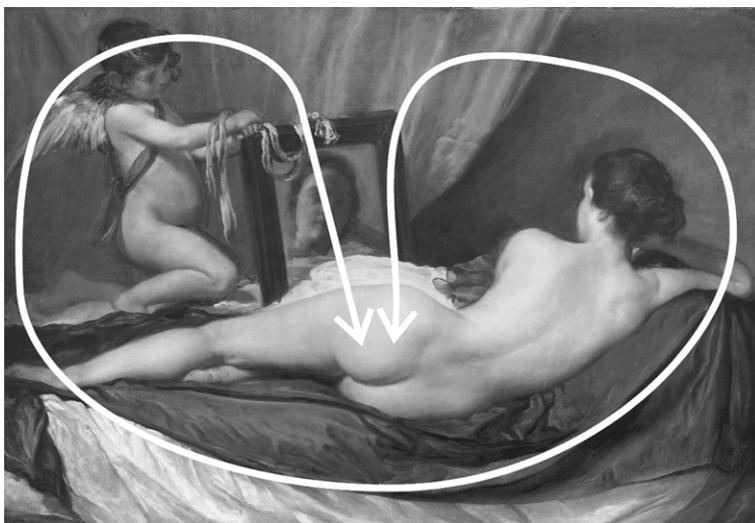
- 1) поза обнаженной женской фигуры зависит от формы ее ложа, а ложе, напротив, форму свою получает благодаря тяжести членов женской плоти; изгиб тела богини вторит изгибу ложа, а изгиб ложа повторяет контуры тела Венеры;
- 2) объем художественного пространства зависит от объема женского ложа и наоборот;
- 3) положение тела Амура и его общие габариты зависят от положения и размеров тела Венеры и наоборот;
- 4) поворот зеркала зависит от поворота головы, плеч и рук богини и наоборот;
- 5) размеры простыней зависят от размеров ложа Венеры и наоборот;
- 6) форма, цвет и длина «пояса» Венеры зависит от объема талии богини и наоборот;
- 7) занавес и ложе, словно две створки раковины, взаимодействуя друг с другом и с женской плотью, приоткрывают «розовую жемчужину» обнаженного тела Венеры.

«Объединительная композиция» интегрального художественного образа иконического статуса демонстрирует не попарную зависимость иллюзорных вещно вещающих вещей изображения друг от друга (подобное случается на предшествующем суммативном уровне художественного образа), а именно взаимодействие всех знаковых вещей со всеми. В этом случае любая иллюзорная вещь картины выступает чем-то вроде моста, соединяющего, свивающего, интегрирующего в единое целое даже не граничащие непосредственно элементы художественного образа.

«**Замкнутая композиция**» художественного образа иконического статуса в его интегральном аспекте, дополнительно подчеркивая способность всех иллюзорных вещей картины объединяться в целое со всеми ее знаковыми вещно вещающими вещами, акцентирует диспозицию главного элемента произведения (*рис. 118*). Если на прежних уровнях художественного образа таковым представлялась в общем фигура обнаженной Венеры, то теперь композиционное предпочтение, развиваясь, уточняется. Главной зоной художественного образа становятся ягодицы богини, расположенные чуть ниже геометрического центра картины.

«Замкнутая композиция» иконического статуса интегрального характера художественного образа картины «Венера с зеркалом» наглядно явлена как виртуальная геометрическая фигура, структуриро-

ванная двумя петлями. Контур черной простыни, свисающей с ложа Венеры, разворачивает композиционное стремление элементов изображения влево и вправо, закладывая основу для виртуальных петель.



*Рис. 118. Картина Веласкеса «Венера с зеркалом».
«Замкнутая композиция» художественного образа иконического статуса*

Знаково индексные иллюзорно вещные метки левой виртуальной петли «замкнутой композиции» таковы:

- 1) «блестящая светом пятка правой ноги Венеры»;
- 2) «обвислые перья правого крыла Амура»;
- 3) «абрис головы крылатого мальчика»;
- 4) «сложенные в замок кисти рук Амура»;
- 5) «ниспадающий на зеркало пояс Венеры»;
- 6) «отражение в зеркале светлой половины лица богини»;
- 7) «опущенный вниз взгляд глаз Венеры».

Знаково индексные иллюзорно вещные метки правой виртуальной петли «замкнутой композиции»:

- 1) «блестящий светом локоть правой руки Венеры»;
- 2) «контур головы богини»;
- 3) «ниспадающий складками занавес»;
- 4) «верхний правый угол зеркальной рамы»;
- 5) «отражение в зеркале темной половины лица Венеры»;
- 6) «опущенный вниз взгляд глаз божественной женщины».

Интересны изображения скомканных узлов из белой и черной ткани, акцентирующих ягодиче Венеры сверху и снизу (рис. 119). Они

зеркальны относительно друг друга и по своей форме тождественны. Подобно тому, как отраженное в зеркале лицо богини разделено тенью на светлую и темную части, так и ягодицы Венеры огранены иллюзорно вещественными изображениями белого и черного цветов. Белое и черное, светлое и темное выступают здесь вещно вещающими знаками противоположных и противоречивых сторон чувственного явления божественной эротической сути.

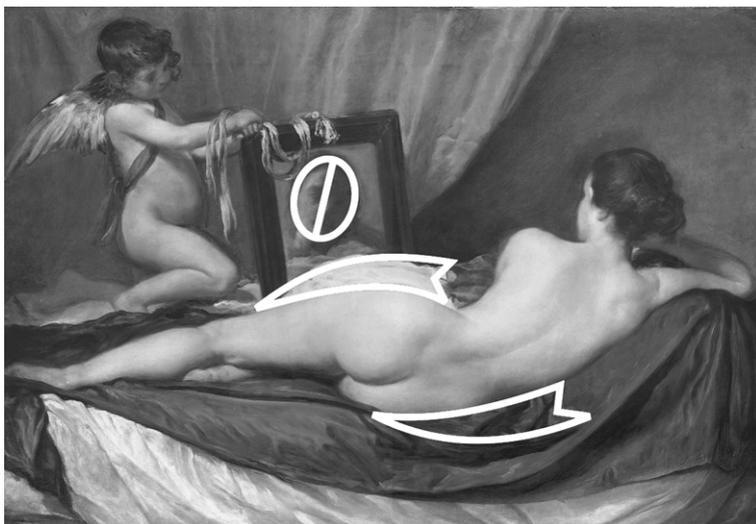


Рис. 119. Картина Веласкеса «Венера с зеркалом». Изображение узлов белой и черной ткани, акцентирующих ягодицы Венеры сверху и снизу; изображение отражения светлой и темной половин лица Венеры в зеркале

Иконический статус художественного образа «Венера с зеркалом» есть репрезентант, связывающий конечное с конечным и выводящий зрителя-собеседника за пределы взаимодействия с уникальной системой упаковки краскоформ. Сложное содержание художественного образа заставляет зрителя в качестве «наблюдателя» и «собеседника» отказаться от общения с произведением-вещью в угоду своим идеальным отношениям с автором картины, историческим временем создания этого живописного шедевра, мифологией, художественной традицией визуализации античных мифов в пору Веласкеса и т.д. и т.п., вплоть до исследования собственных сексуальных пристрастий и сопоставления силы возбуждающего действия произведения искусства и современных порнографических фотографий.

КОМПОЗИЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА СИМВОЛИЧЕСКОГО СТАТУСА

При игровом общении зрителя с шедевром изобразительного искусства, каковым является картина «Венера с зеркалом», построение художественного образа не заканчивается иконическим его статусом, ибо даже интегральный уровень не дает возможность раскрыть странность положения ряда иллюзорных вещей картины. Во-первых, коли соблазняющая всех и вся любовная мощь Венеры, согласно античным мифам, заключена в поясе богини, то почему этот важный атрибут изображен в руках Амура, а не на талии Венеры? Во-вторых, коли заражение эротической силой любви, согласно опять-таки античной мифологии, Амур производит не иначе как с помощью своих знаменитых лука и стрел, то почему в составе художественного образа изображение крылатого мальчика лишено такой знаковой вещи, как лук, а перекинутая через его плечо перевязь свободна от изображения колчана со стрелами?

Композиция символического статуса художественного образа картины «Венера с зеркалом» - это союз композиционных формул, призванных обеспечить религиозную связь человека с Абсолютом.

Композиционные формулы в процессе собственной кристаллизации проходят «наблюдаемую» и «наглядную» фазы.

«Наблюдаемая фаза» развития композиционных формул художественного образа картины есть сближение и объединение в некую общность тех краскоформ, которые на индексном и иконическом статусах художественного образа принадлежат принципиально разным иллюзорно вещественным цветоформам.

Вообще структурирование художественного образа символического статуса начинается с возвращения зрителя в аспекте «со-творец» и произведения-шедевра к возобновлению взаимодействия, т.е. к процессу порождения нового относительно самостоятельного этапа формирования художественного образа картины в его материальном статусе. Это приводит к неизбежному выяснению, что краскоформы «Венеры с зеркалом», заложившие фундамент развития предыдущему художественному образу материального, индексного и иконического его статусов, упакованы так мастерски, что позволяют зрителю общаться с собой и строго однозначно, и вариативно. То есть картина «Венера с зеркалом» на уровне красочного слоя обладает краскоформами, которые превращаются в цветоформы не по принципу знаково индексного соотношения с какой-либо конкретной изображенной вещью, а по принципу сближенности и объединенности между собой красочных смесей живописной поверхности произведения. Например, бедро об-

наженной женщины и телесного цвета ткань нижнего женского белья – это принципиально разные вещи, которые в действительности сложно спутать друг с другом. Напротив, в пространстве материального статуса художественного образа это сделать довольно легко, ибо задача живописного изображения подобных вещей порождает краскоформы, весьма близкие по составу своих красочных смесей: на картине «Венера с зеркалом» иллюзорная цветоформа обнаженного бедра Венеры представлена розово-белой краскоформой, и иллюзорная цветоформа нижнего белья богини физически обозначена розовато-белой краскоформой. Причем два этих розовых пятна сложных красочных смесей предьявлены в непосредственной близости друг от друга, что допускает возможность как их зрительного разделения, так и отождествления. Еще пример: изображение шапки волос Венеры и пространства, на фоне которого чувственно явлена прическа богини. В этом случае две разные иллюзорные вещи на уровне красочного слоя картины есть не что иное, как близкие по пигментному составу охристо-коричневые краскоформы с легкой разницей в насыщенности красочных смесей.

При порождении композиционных формул именно материальный статус художественного образа символического статуса позволяет сблизить и отождествить красочные смеси, которые на предыдущих индексном и иконическом уровнях художественного образа репрезентировали собой принципиально разные иллюзорные вещи.

Получается, что краскоформы «наблюдаемой фазы» развития композиционных формул символического статуса художественного образа картины уже после прохождения ими этапа преобразования в знаковые иллюзорно вещественные цветоформы индексного и иконического статусов художественного образа имеют возможность нового и непривычного объединения и даже слияния друг с другом по формальной и(или) красочной общности, тем самым способствуя образованию композиционных формул, знаки и значения которых структурируются из нескольких относительно самостоятельных иллюзорно вещественных цветоформ.

«Наглядная фаза» развития композиционных формул художественного образа картины «Венера с зеркалом» есть визуализация линейно геометризованных конструкторов, чувственно являющих в процессе игрового диалога зрителя в роли «со-творца» с произведением-вещью свое особое знаково символическое значение сущности отношения конечного с бесконечным.

Композиционные формулы художественного образа картины «наглядной фазы» развития структурируются в относительной независимости от всего того иллюзорно вещественного организма, который

представляет собой содержание иконического статуса художественного образа. При этом на уровне «наглядной фазы» союз композиционных формул как бы накладывается на художественный образ иконического статуса, на его знаковую вещно вещающую среду, одновременно и сохраняя, и преобразуя её.

Одна из композиционных формул произведения, которая в процессе построения художественного образа символического статуса картины «Венера с зеркалом» прошла «наблюдаемую» и «наглядную» фазы развития, может быть обозначена как **«натянутый лук»** (рис. 120):

- 1) в роли виртуального «древка лука» выступает не что-нибудь, а линия кромки темной простыни ложа Венеры;
- 2) «тетивой лука» являются умозрительные линии, в порождении которых участвуют и изображения некоторых членов тела богини, и изображения ряда членов тела крылатого мальчика;
- 3) «стрела лука» структурирована линией, в создании которой задействованы следующие изображения: левый угол зеркальной рамы, Венерин пояс, отражение лица богини в зеркале, узел нижнего женского белья, обнаженные ягодички, складки ткани темной и белой простыней.

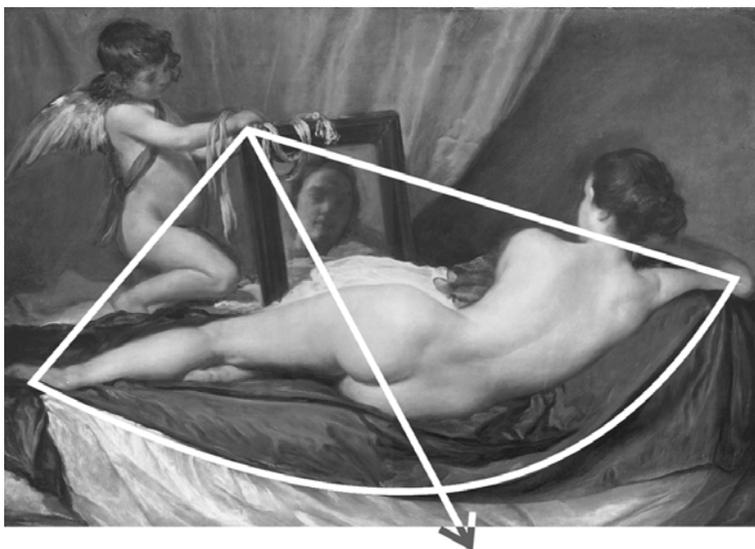


Рис. 120. Картина Веласкеса «Венера с зеркалом». Визуализация композиционной формулы «натянутый лук»

Получается, что «натянутый лук» в качестве композиционной формулы художественного образа символического статуса одновре-

менно и преображает, и дополняет художественный образ картины предыдущих статусов, ибо помогает ответить на те вопросы, которые прежде поставила перед зрителем картина. Отсутствующие на индексном и иконическом статусах художественного образа атрибуты Амура чувственно явлены в пространстве его символического статуса. Композиционная формула «натянутый лук» позволяет понять, что изображенный Амур не просто так сложил руки в замок. В символическом пространстве художественного образа крылатый мальчик держит в руках тетиву огромного лука, стрела которого, пропитанная эротической силой как бы «нанизанных» на нее иллюзорных вещей, направлена прямо на зрителя, взаимодействующего с картиной.

Другая композиционная формула, зримо заявляющая о себе в сфере символического статуса художественного образа картины «Венера с зеркалом», предстает как «улыбающиеся губы» (рис. 121).

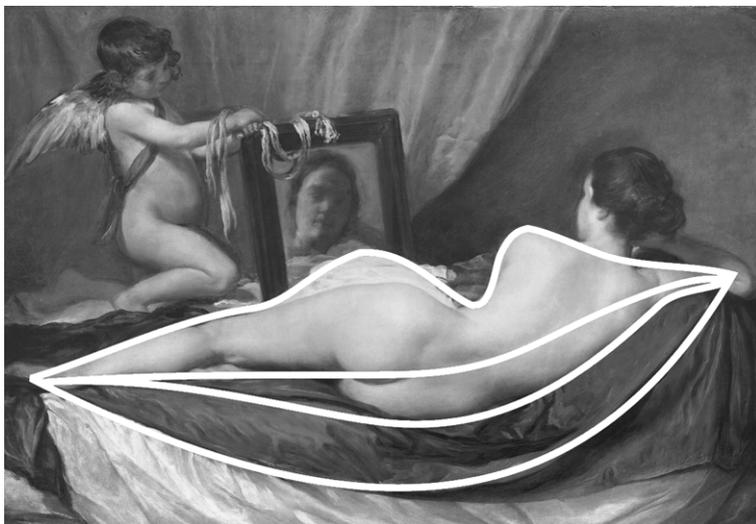


Рис. 121. Картина Веласкеса «Венера с зеркалом». Визуализация композиционной формулы «улыбающиеся губы»

Начальные места для умозрительных линий виртуальных «улыбающихся губ» (также как и для «натянутого лука») определяются с помощью двух геометризованных краскоформ слева и справа внизу картины, острые угловые вершины которых выступают в роли своеобразных габаритных фиксаторов композиционной формулы (рис. 122). Иллюзорными вехами этих начальных мест являются: изображение сияющей светом точки на пятке левой ноги Венеры и изображение сияющей светом точки на локте правой руки богини.



*Рис. 122. Картина Веласкеса «Венера с зеркалом».
Геометрические краскоформы, фиксирующие габариты композиционных
формул «натянутый лук» и «улыбающиеся губы»*

Композиционная формула «улыбающиеся губы» структурирована как минимум из четырех виртуальных линий, проложенных между ее «габаритными точками». Во-первых, это умозрительная линия, проходящая по верхней границе обнаженного тела Венеры от изображения стопы богини до изображения ее локтя. Знаменательно, что эта часть композиционной формулы оказывается способна и на связывание в одно необычное целое изображения контура женской ноги с изображением контура женского нижнего белья, и на уникальное «отчленение» изображения головы Венеры от изображения ее туловища, частично растворяя для этого цветоформу волос богини в цветоформе художественного пространства. Во-вторых, это умозрительная черта, проходящая по изображению нижнего контура левой ноги Венеры, изображению линии, разделяющей женские ягодицы, изображению позвоночника, а также по изображению правой руки богини до ее локтя. В-третьих, это умозрительный штрих, проходящий по изображению глубокой длинной складки на темной простыне, изображению нижнего контура бедра, торса и правой руки обнаженной женщины. В-четвертых, это умозрительная линия, проходящая между «габаритными точками» по изображению кромки темной простыни ложа Венеры.

С одной стороны, композиционная формула «улыбающиеся губы» не порывает с композициями художественного образа индексного и иконического статусов картины, сосуществуя с теми из них, которые

призваны знаково раскрыть, систематизировать и структурировать мир иллюзорных вещно вещающих вещей «Венеры с зеркалом». С другой стороны, эта символическая композиция до основания преобразует весь предшествующий художественный образ картины. Гигантские «улыбающиеся губы», самостоятельно существуя как чудесная и сакральная вещь среди других обычных и профанных иллюзорных вещей произведения, делают привычное странным и обнаруживают общность между цветоформами там, где ее вроде бы и в помине не должно быть. Своим присутствием в составе художественного образа эта загадочная «божественная улыбка», будто сновидение, демонстрирует возможность растворения границ, оконтуривающих конечные вещи, призрачность самоценности и самоцентрированности каждой вещи, иллюзорность соотнесенности вещей с их именами и т.д.

Композиционные формулы «натянутый лук» и «улыбающиеся губы» функционируют в пространстве художественного образа картины «Венера с зеркалом» в тесном союзе друг с другом, постоянно при этом мутируя в своем символически знаковом значении.

Стрела, выпущенная из «натянутого лука», соединяет виртуальным мостом любви и красоты художественное и реальное пространства, сферу божественного и человеческого, конечного и бесконечного. Наилучшая цель у подобной стрелы - здесь и сейчас соблазнить зрителя, взаимодействующего с картиной, высшей и кристально чистой эротической сутью богоявления и, заразив, преобразить его. «Улыбающиеся губы» в этом случае предстают как символический знак «божественного поцелуя», как «уста богини», жаждущие вечного совокупления с «устами человека».

Символом случившейся встречи, знамением желанного соития конечного и абсолютного выступают «улыбающиеся губы» в качестве одобряющей и ободряющей божественной вести.

Однако преображающая энергетическая жизнь эротически завораживающих композиционных формул художественного образа символического статуса картины длится всего миг. В следующее мгновение чудо откровения и открывания божественного перед человеческим, а человеческого перед божественным оборачивается миражом сновидения, делая «улыбающиеся губы» ироничными, а укол стрелы «натянутого лука» духовно, душевно и даже физически болезненным. Символически сакральное в новый миг мгновенно возвращается обратно в живописную скорлупу привычных красочных и цветных форм иллюзорных вещей иконического художественного образа картины.

Но стоит только волшебству превращения обычного в сказочное отступить, мираж «натянутого лука» и «улыбающихся губ» вновь

странно свободно и легко входит в сферу художественного образа картины «Венера с зеркалом», маня радостью любви божественного и человеческого, чаруя невозможной возможностью истины встречи конечного с бесконечным.

3.3.8. «ДЕВУШКА С ПИСЬМОМ» ВЕРМЕРА ДЕЛФТСКОГО

Картина «**Девушка с письмом**» Яна Вермера (Фермейра) Делфтского, написанная знаменитым голландским мастером приблизительно в 1657 году, раскрывается в качестве живописного художественного образа как сложная структура со странно уживающимися между собой и переплетающимися друг с другом «банально-бытовой», «душевно-интимной» и «божественно-сакральной» сущностно религиозными сферами (рис. 123).

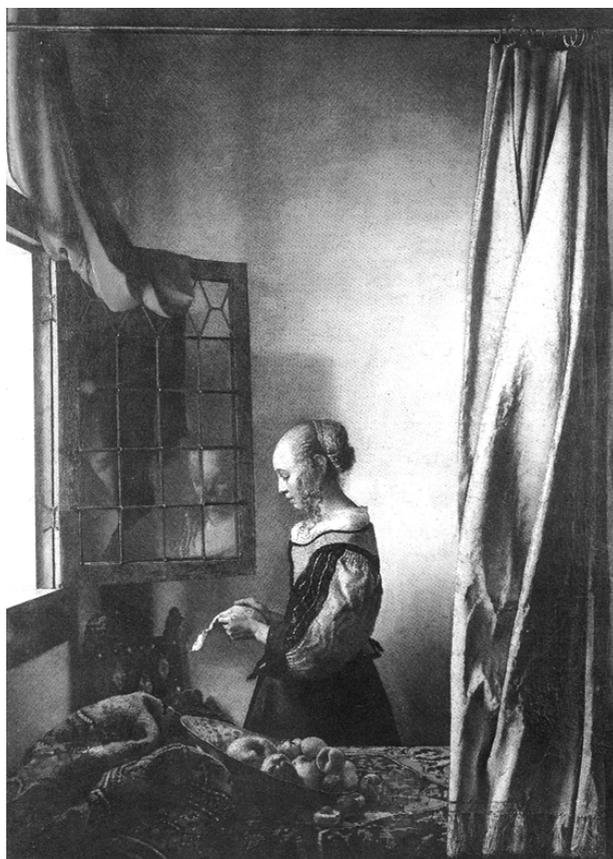


Рис. 123. Ян Вермер. «Девушка с письмом». 1657

«Банально-бытовая» область произведения – это изображение угла скромной комнаты с окном, возле которого представлена в профиль девушка, держащая в руках бумагу, при свете дня читает какое-то послание. Одетую и причесанную по моде того времени женскую фигуру окружает всего несколько предметов: стол на переднем плане, накрытый тяжелой, местами скомканной коврового характера драпировкой; большое заморского фарфора блюдо на столе, полное экзотическими для северной Голландии персиками (рис. 124); стул на заднем плане в углу с высокой резной спинкой; разделенное надвое окно слева, нижняя фрамуга которого, отражая в стеклах женское лицо, распахнута вовнутрь комнаты, а верхняя частично прикрыта спускающейся с невидимого потолка красной портьерой. Всю сцену одновременно чуть скрывает и вскрывает массивный занавес с кистями, висящий на кольцах металлического карниза, раскинувшегося от стены до стены под потолком комнаты. «Банально-бытовую» сферу произведения замечательно отражает название картины. Изображение чтения девушкой наверняка очередной любовной записки (может быть даже от восточного купца, позволяющего себе дарить возлюбленной дорогие заморские презенты) предстает в этом случае как один из обычных фрагментов современной художнику молодой человеческой жизни, рядовой эпизод развлечений образованной девушки среднего достатка в купеческо-торговой Голландии второй половины XVII века. Чистота и упругая девичья свежесть сопоставлены в произведении со спелым ароматом плоти и сочной сладостью сока бархатистых персиков.

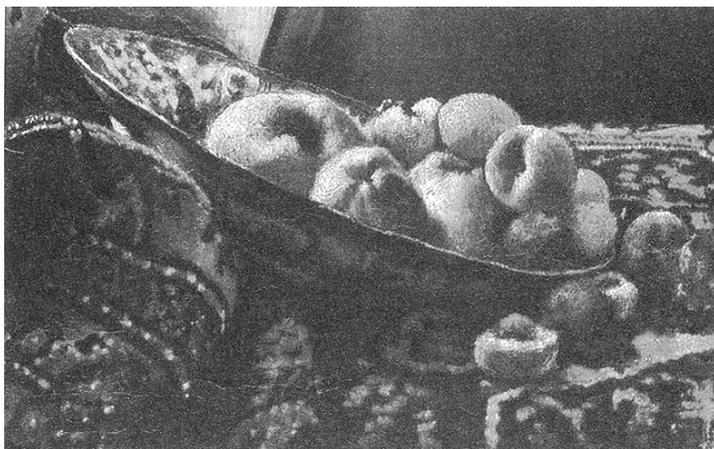


Рис. 124. Фрагмент картины Яна Вермера «Девушка с письмом» с изображением большого фарфорового блюда, наполненного спелыми и сочными персиками

«Душевно-интимная» сфера художественного образа картины «Девушка с письмом» начинает свое бытие в момент, когда произведение-вещь в качестве собеседника подводит зрителя к заключению, что смысловым центром картины является не письмо, не лицо девушки, не окно с льющимся из него в комнату светом, не отражение в стекле, не стул, не портьера, не множество фруктов, а всего лишь одна-единственная «избранная» половинка персика с косточкой, ближе других предметов придвинутая художником к переднему плану изображения и лежащая в точке пересечения диагоналей умозрительных линий, идущих от верхних углов холста к его нижней центральной части, и оси, проходящей через вертикаль женской фигуры (рис. 125). Вскрытое на уровне «банально-бытовой» сферы сопоставление девушки с персиком оборачивается в этом случае выводом, что письмо верно принадлежит любимому и единственному избраннику, который, будучи своего рода второй половинкой персика, прислал долгожданную весточку о себе.



Рис. 125. Картина Вермера Делфтского «Девушка с письмом». Графическая фиксация композиционных линий произведения, сконцентрированных на изображении половинки персика

Композиционная линия картины, проходя от половинки персика через край блюда, выгнутую спинку стула, полоску письма, букли девичьей прически, женский профиль, отражение в стекле, решетку и открытое окно, подтверждает, что мыслями и душой своей девушка сейчас не в стенах комнаты, а далеко отсюда вместе со своим возлюбленным. На душевную близость двоих людей (как двух половинок единого персика) указывает и свет, проникающий в комнату по траектории от окна опять-таки к половинке избранного фрукта (рис. 126).



Рис. 126. Картина Вермера Делфтского «Девушка с письмом». Графическая фиксация композиционных линий произведения, способствующих наглядному воплощению душевной связи изображенной девушки с ее отсутствующим в данный момент возлюбленным

При сравнительно недавнем исследовании произведения-вещи (холст, масло. 83 x 64,5 см) в рентгеновских лучах под слоем краски на стене было обнаружено, что здесь первоначально существовало изображение картины со стоящим амуром, в поднятой руке которого различима прямоугольная табличка с цифрой «1», а в опущенной руке –

лук. Поза, жесты и атрибуты купидона означают, что «сущность совершенной любви состоит в верности единственному любимому»¹. Позднее, заканчивая произведение, Вермер постарался избавиться от этого излишне повествовательного мотива своего творения, предоставив возможность художественному образу в целом, а не его отдельным фабульным подробностям, вскрыть смысл происходящего в пространстве создания искусства (рис. 127).



Рис. 127. Рентгенограмма картины Яна Вермера «Девушка с письмом»

Интересно, что разломленный надвое южный персик, проявляясь в своем символическом значении, изображен с косточкой внутри, т.е. с зародышем, из которого при благоприятных условиях может произрасти фруктовое дерево. Весьма вероятно, что персиковая косточка предьявлена зрителю-собеседнику с тем, чтобы ему вдруг открылась одна интимная подробность произведения: читающая письмо девушка, будто плод персика, носит в себе зародыш любовного соития с близким

¹ Walsh J. Vermeer. – New York, 1973. – P. 197.

ей человеком. При этом занавес, приоткрыв интимнейшую подробность взаимоотношения любовников, изображен готовым в любой момент какого-либо опошляющего действия со стороны зрителя, защищая девушку, закрыть собою чувственно явленную сущность произведения и прекратить тем самым всяческие намеки и сплетни.

«Душевно-интимная» сфера художественного образа картины «Девушка с письмом» загадочным путем, ведомым только гению, вырывает изображенное событие из бывшей когда-то в какой-то Голландии жизни и делает его вневременным, ибо вскрытые произведением отношения мужчины и женщины, выходя за актуально-исторические границы, вечно современны.

«Божественно-сакральная» сфера являет свое качество лишь после того, как при взаимодействии произведения-вещи и зрителя их обоюдные операционные ходы обнаружили в произведении искусства отношение конечного с конечным и вскрыли их вневременной характер. Визуальное понятие, с каждым операционным шагом при интеграции единичного и общего все более кристаллизуясь, рано или поздно заставляет изображенные персики представлять «плодами» вообще, а конкретное блюдо – в качестве обобщающего символа «сосуда», видеть в скатерти «покров», а в письме – «послание», понимать стул как «опору», а открытое окно как «откровение». Солнечный свет, который «банально-бытовая» область художественного образа предьявляет как обычное дневное освещение, а «душевно-интимная» сфера произведения превращает в свет любви человека к человеку, на уровне «божественно-сакральном» преобразуется в свет бесконечного Горнего мира, изливаемый как благо в мир Дольний. Именно этот сказочный свет, пристекающий из верхней части окна и спускающийся вниз по складкам красной портьеры, освещает свыше высокий лоб, макушку, плечи и лоно девушки, делая освещенное освященным. *Сквозь оболочку обыденности вдруг ясно и четко проступает зримая сущность Благовещения, т.е. доброй вести об освобождении человеческого рода от греха и вечной смерти.*

Стоит только при операционной помощи произведения помыслить о заветном единении человека и Бога, как художественный образ разительно трансформируется. Голландская девушка, словно Золушка, визуализируется в Богоматерь, а письмо – в благую весть избранной Деве о нетленном воплощении от нее Спасителя. *Бытовая сцена миг становится отражением сцены величайшего в христианстве таинства, раскрывающего истину встречи человеческого и божественного.*

Надо сказать, что для школы «малых голландцев», к которой в какой-то мере принадлежал великий Ян Вермер из Делфта, было есте-

ственно изображать сущностно религиозное через обыденно повседневное, так что «Девушку с письмом» следует рассматривать в качестве убедительного подтверждения принципов протестантской художественной культуры в Голландии XVII века. Кстати, по такому же, как Вермер пути шли в то время Якоб ван Рейсдал и Карел Фабрициус, Питер де Хох и Паулюс Поттер, Эммануэл де Витте и Питер Клас, Герард Терборх и Мейндерт Гоббема, а также Рембрандт Харменс ван Рейн и Франс Халс, творчество которых выходит далеко за рамки «малого жанра».

3.3.9. «ДЕТИ ФЕРМЕРА» ЖАНА ОНОРЕ ФРАГОНАРА

Картина *Жан Оноре Фрагонара «Дети фермера»* (1768) чувственно являет сущность кольцевого движения эманации диктатно священной энергии Абсолюта в обыденно профанную жизнь детей и имманации энтузиазно сакральной энергии чистых детских душ в пространство бесконечного Духа (*рис. 128*).



Рис. 128. Жан Оноре Фрагонар. «Дети фермера». 1768

Художественный образ произведения представляет погруженную в темноту жалкую лачугу бедняка с уснувшим от дневных трудов фермером и бодрствующими детьми, которые в момент своей ночной игры внезапно вдруг были освещены неизвестно откуда исходящим светом,

тихо и незаметно просочившимся в их мир, словно капля воды сквозь пробку наполненной доверху бочки. Все персонажи картины, как трое малышей, так и две собаки, обращены взглядами к источнику, излучающему чудесное свечение. Один мальчик протягивает руку и даже пробует потрогать нечто принципиально невидимое внешнему зрительскому взору. При этом явление сакрального света не пугает детей и животных. Оно не заставляет ребятшек плакать, а собак - рычать или лаять. Напротив, Абсолютный Дух, пролив светлую каплю своей религиозной истины на младенческие души, преобразил их, сделав детей спокойными, внимательными и не по годам серьезными (рис. 129).



Рис. 129. Фрагмент картины Оноре Фрагонара «Дети фермера»

Известно, что Фрагонар, создавая картину, обратился за помощью к произведениям своего мудрого предшественника голландца Рембрандта, который в свое время успешно решал интересовавшие французского живописца художественные проблемы. При внешней похожести картины Фрагонара «Дети фермера» на ряд творений Рем-

брандта, в частности его работу «Святое семейство» (1645), произведения этих художников, принадлежавших разным странам и культурным эпохам, обладают также глубоким внутренним родством (рис. 130). И произведения Рембранта, соотносимые со стилем Барокко, и произведения Фрагонара, связанные со стилем Рококо в оригинальной «сентименталистской» по характеру художественной трактовке мастера, преимущественно оплотняют суть религиозной тенденции обесконечивания конечного.



Рис. 130. Рембрандт Харменс ван Рейн. «Святое семейство». 1645

В картине «Дети фермера» Фрагонар, натуралистично представив убогое пространство тесной хибары, заполненное мертвецки спящими взрослыми людьми и бодрствующими детьми, прекрасно справился с проблемой визуализации энергично диктатного стремления бесконечного Духа воплотить себя в адекватных конечных формах. Более того, метаискусно изобразив бережный, но настойчивый порыв детских душ навстречу сакральному свету, художник тем самым также блестяще

решил задачу чувственного явления сущности энергично энтузиазного стремления конечного к бесконечному, человека к Абсолюту.

3.3.10. «КЛЯТВА ГОРАЦИЕВ» ЖАК-ЛУИ ДАВИДА

Живописное произведение «**Клятва Горациев**» (1784, художник *Жак-Луи Давид*) демонстрирует особенности художественной религиозности западноевропейских произведений изобразительного искусства рубежа XVIII-XIX веков, написанных на светский сюжет (*рис. 131*).

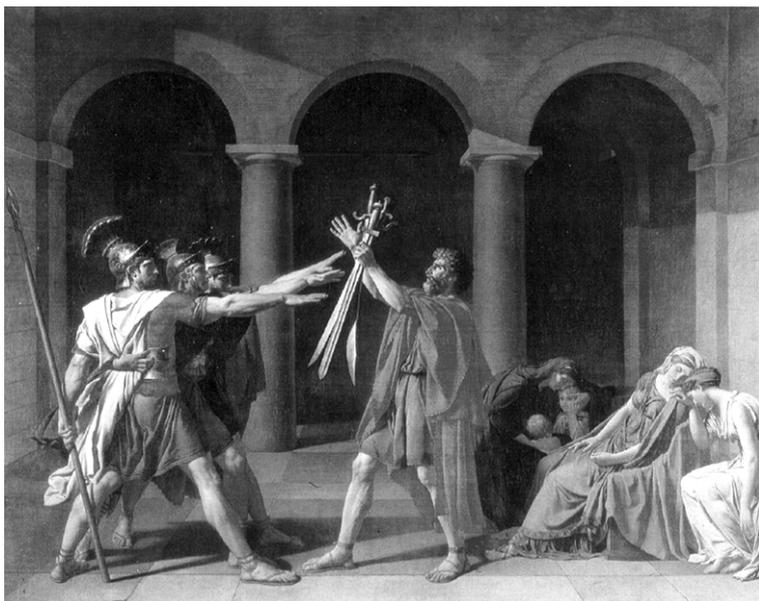


Рис. 131. Жак-Луи Давид. «Клятва Горациев». 1784

Картина стала фактом окончательного формирования художественного стиля «Революционный Классицизм» во всех его аспектах. Во-первых, вместе с этим произведением во французскую живопись пришла новая тема – гражданская, публицистическая в своей прямолинейности и категоричности. Во-вторых, изобразительное искусство обрело здесь нового героя – римского республиканца, неподкупно преданного долгу и родине. В-третьих, картина проявила новую живописную манеру – строгую, аскетичную, всем своим воинствующе-плебейским строем отрицающую изысканно камерные живописные традиции барочного и рокайльного стилей: все в произведении сведено к спартански скупым, элементарным формам – твердому и резкому рисунку, утратив-

шей глубину композиции, создавшим единство и необычайную целостность данного творения изобразительного искусства.

В основу живописного произведения легла легендарная история, изложенная в древнеримские времена Титом Ливием и представленная в XVII веке французским драматургом Пьером Корнелем в трагедии «Гораций».

Изображена сцена клятвы мужественных римских воинов в верности богами установленному долгу борьбы с врагами отчизны. Божественная энергия «диктатного» призыва к подвигу солнечным светом изливается на семью Горациев, эмануруя на богоизбранных сверху вниз и из глубины вовне по аркам и стволам античных колонн. Свет благословения на подвиг выхватывает из темноты фигуру старшего Горация и бликами от мечей в его руке отражается на лицах трех его сыновей, в клятве протянувших руки к оружию.

Произведение дает возможность совести зрителя сделать свой выбор между гражданским долгом перед обожествленной родиной и чувственно окрашенными личными переживаниями о судьбе родных и близких. Божественный свет эманурует на всю семью Горациев, однако одни ее члены (отец с сыновьями) отвечают на высшую благовест стремительным волевым порывом, а другие (мать и дочь) – безвольными позами молчаливой скорби.

Живописная картина «Клятва Горациев» Давида, подобно образцовым художественно религиозным произведениям архитектуры и скульптуры конца XVIII века, в полной мере владеет такими классицистическими свойствами стилового пространства Архаизм, как «ясность», «плоскостность», «линейность», «замкнутость», «множественность».

3.3.11. «ДВОЕ, СОЗЕРЦАЮЩИЕ ЛУНУ» КАСПАРА ДАВИДА ФРИДРИХА

Картина «**Двое, созерцающие Луну**» (1819, художник *Каспар Давид Фридрих*), принадлежащая стилю Романтизм, чувственно являет идею торжества вечности над бременем времени, живописно оплотняет религиозную тенденцию обесконечивания конечного (*рис. 132*).

Двое людей, пришедших в лесную чащу со своим горем (мужчина в черных одеждах, на голове и плечах женщины траурный платок), пройдя сквозь тлен и смерть (все в лесу покрыто мрачным мхом, готово упасть вывернувшее корни сухое и старое дерево, сломлен бурей ствол молодого растения), в просвете леса видят нарождающуюся Луну и осознают вдруг вместе со зрителями, что в ясном небе среди вечных звезд смерти нет, а есть лишь не более чем переход Абсолюта из одной

в другую фазу жизни. Резкое постижение конечности наличного бытия предстает не чем иным, как выходом ограниченности за собственные пределы в стремлении к истине своего существования.



Рис. 132. Каспар Давид Фридрих. «Двое, созерцающие Луну». 1819

Представлено остановленное мгновение, будто случайно открытый эпизод, заключающий в себе суть магической тяги человека в бескрайнее небо. В картине много диагоналей, фактически отрицающих вертикали и горизонтальности прямоугольника холста. Все подчинено единому экспрессивному мотиву, каждый элемент немислим вне динамики живописно общего и целого.

Хотя свет исходит от Луны, он, будто магнит, организует движение в пространстве художественного образа с поверхности в глубину, извне вовнутрь, от человеческого к божественному. Этому способствует прием сопоставления крупного дерева на переднем плане с пиками крон деревьев на горе заднего плана, помогающий взгляду зрителя легко переходить от больших, темных и неустойчивых форм к малым, но светлым и устойчиво тянущимся вверх формам визуального понятия.

В картине много неясного. Человеческие фигуры смутно различимы в тени деревьев. Корни и ветви мертвого дерева, словно щупальца, пытаются заслонить небо, звезды и Луну. Поднимающийся над землей туман и густой мох мешают четкости изображенных предметов. Представленное событие построено так, что, демонстрируя переходное

состояние, не дает возможности ясно понять, вечер ли здесь сменяется ночью, либо, наоборот, ночь отдает свои права утренней заре. В свое время русский романтик В. Одоевский написал слова, весьма подходящие и к данному произведению Фридриха, и вообще ко многим творениям Романтизма: «Во все эпохи душа человека стремлением неодолимой силы, невольно, как магнит к северу, обращается к задачам, коих разрешение скрывается во глубине таинственных стихий, образующих и связывающих жизнь духовную и жизнь вещественную»¹.

3.3.12. «ЯВЛЕНИЕ МЕССИИ» АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА

Замечательное произведение русского изобразительного искусства XIX века «**Явление Мессии**» (1837-1857, художник *Александр Иванов*) в основе своей имеет евангельский сюжет: «Это происходило в Вифаваре при Иордане, где крестил Иоанн... Видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: вот идет Агнец Божий, который берет на себя грех мира. Сей есть, о котором я сказал; за мною идет Муж, который стал впереди меня, потому что Он был прежде меня. Я не знал Его, но для того пришел крестить в воде, чтобы Он явлен был Израиллю» (Иоанн. I, 28-31) (рис. 133).

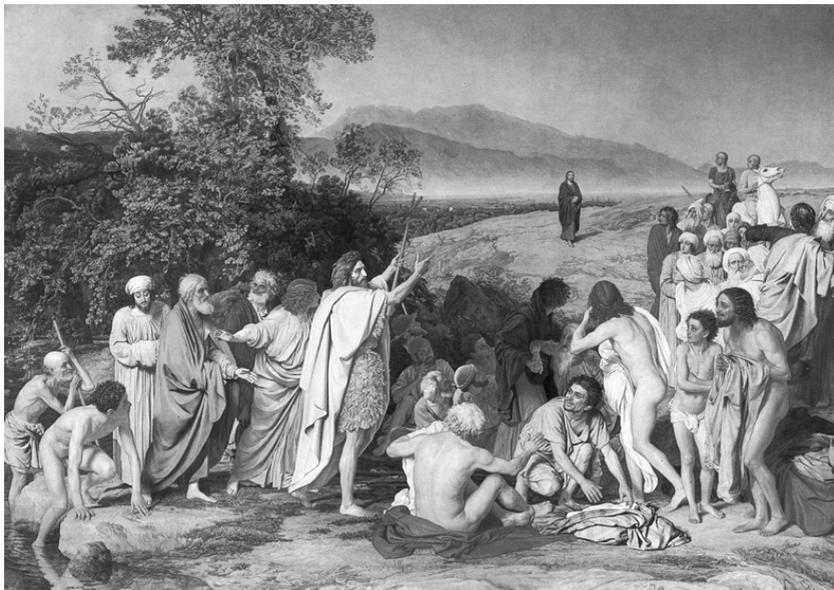


Рис. 133. Александр Андреевич Иванов. «Явление Мессии». 1837-1857

¹ Одоевский В.Ф. Русские ночи. – Л., 1975. – С. 7.

Художественный образ иконического статуса этого живописного произведения наиболее корректное вербальное толкование получил у Николая Васильевича Гоголя: «Картина изображает пустыню на берегу Иордана. Всех видней Иоанн Креститель, проповедующий и крестящий во имя Того, которого еще никто не видел из народа. Его обступает толпа нагих и раздевающихся, одевающихся и одетых, выходящих из вод и готовых погрузиться в воды. В толпе этой стоят и будущие ученики самого Спасителя. Все, отправляя свои различные телесные движения, устремляются внутренним ухом к речам пророка, как бы схватывая из уст его каждое слово и выражая этим на различных лицах своих различные чувства: на одних – уже полная вера; на других – еще сомнение; третьи колеблются; четвертые понурили главы в сокрушение и покаянье; есть и такие, на которых видна еще кора и бесчувственность сердечная. В это самое время, когда все движется такими различными движениями, показывается вдали Тот самый, во имя которого уже совершилось крещение, - и здесь настоящая минута картины. Предтеча взят в тот миг, когда, указавши на Спасителя перстом, произносит: «Се агнец, вземляй грехи мира». И вся толпа, не оставляя выражений лиц своих, устремляется или глазом, или мыслию к Тому, на которого указал пророк. Сверх прежних, не успевших сбежать с лиц, впечатлений, пробегают по всем лицам новые впечатления. Чудным светом осветились лица передовых избранных, тогда как другие стараются войти в смысл непонятных слов, недоумевая, как может один взять на себя грехи мира, и третьи сомнительно колеблют головой, говоря: «От Назарета пророк не приходит». А Он, в небесном спокойствии и чудном отдалении, тихой и твердой стопой уже приближается к людям»¹.

Н.В. Гоголь, исследуя творение «Явление Мессии», с ясновидением гения обнаружил несколько ключевых для картины положений. Прежде всего, это то, что создание А.А. Иванова чрезвычайно типологично, т.е. представляет собой великолепную изобразительно-выразительную классификацию типов человеческой души по характерным мотивам движения людской плоти.

В самом деле. Картина посредством своих героев являет необыкновенно разнообразный спектр присущих человеку телесных движений. В пространстве художественного образа произведения находятся следующие персонажи: «идуший», «стоящий» и «сидящий», «обнажающийся» и «одевающийся», «вглядывающийся» и «вслушивающийся», «поднимающийся» и «спускающийся», «выпрямляющийся» и «скорчившийся», «опирающийся» и «оборачивающийся», «указую-

¹ Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 6 т. – М., 1978. – Т. 6. – С. 294-295.

щий» и «берущий», «отстраняющий» и «предупреждающий», «входящий» и «выходящий». При этом картина дает возможность легко перевести буквальный мотив движения той или иной фигуры в типическую фазу особенного состояния человеческой души.

Например, такие яркие персонажи произведения, как обнаженные отец и сын в правой части картины, представлены «дрожащими», однако показанные рядом с ними люди не обнаруживают признаков холода или не ощущают его, что явно указывает не на погодные условия, способствующие дрожи тела этих людей, а на состояние души героев сцены. Изображение «дрожащих» обладает теми необходимыми и безошибочно живописными акцентами, превращающими внешний пластический мотив в эхо глубоко интимных процессов, порожденных внезапно пробудившимся сознанием собственной душевной неустроенности. В таком случае фигуры «дрожащих» являются носителями темы божьего страха, «сомнения в неверии».

Или еще пример. В правой части художественного пространства картины за спиной Иоанна Предтечи изображен персонаж, не отваживающийся поднять голову, но в то же время прислушивающийся к словам пророка. Его глаза прикрыты, а кисти рук спрятаны в складках плаща. Мотив движения здесь таков, что этого персонажа, не решающегося действовать, нельзя не назвать «сомневающимся». Причем несмелость его членов опять-таки внешне отражает внутренние душевные колебания живописной фигуры. Сомнение подобного героя – это «сомнение в вере» (рис. 134).



а



б

Рис. 134. Фрагмент картины Александра Иванова «Явление Мессии» с изображением «сомневающегося» (а) и «дрожащего» (б) персонажей

Все, изображенное в пространстве художественного образа картины «Явление Мессии», как нельзя лучше согласуется с высказыванием Г.В.Ф. Гегеля о том, что «характер позы и движения тела своим определенным обликом и выражением указывает на ту особенность си-

туации, в которой получает воплощение идеал... Что касается позы, то первое, что представляется даже поверхностному рассмотрению, - это прямое положение человека... Стоять прямо – некоторый акт воли, ибо как только душевные силы человека прекращают желание стоять, наше тело рушится, падает на землю. Уже в силу одного этого прямое положение имеет характер некоторого духовного выражения, поскольку прямое положение, освобожденное от прикованности к земле, связано с волей и поэтому духовным и внутренним началом, подобно тому, как о свободном в себе и самостоятельном человеке, не ставящем своих помыслов, намерений и целей в зависимость от других, мы привыкли говорить, что он стоит на собственных ногах... Так же обстоит дело и с сидением. Если человек свертывается в клубок или сидит на корточках на земле, то и этому положению недостает душевной свободы, так как оно указывает на нечто подчиненное, несамостоятельное, рабское»¹.

Множество типических мотивов человеческих телодвижений, выражающих аспекты жизни людской души, иконическое визуальное понятие картины «Явлении Мессии» представляет не хаотично, а в соответствии со строгой систематизацией, содержание которой раскрывает символический статус художественного образа произведения. Именно здесь обнаруживает себя композиционная формула «лемниската» в виде двух плоских горизонтально расположенных виртуальных петель с единым центром и двумя «фокусами» посередине каждой петли (рис. 135).

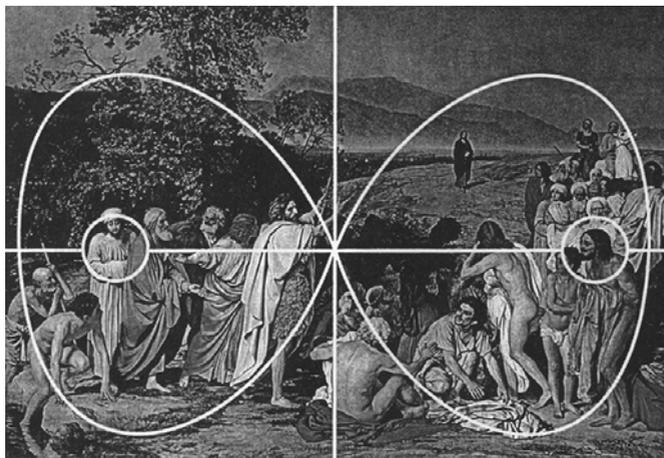


Рис. 135. Картина Александра Иванова «Явление Мессии». Визуализация композиционной формулы «лемниската»

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4. – М., 1973. – Т. 3. – С. 132-133.

Композиционная формула «лемниската» структурирована посредством следующих элементов изображения. Правая ее петля иницирована пророческим жестом руки Иоанна Крестителя, обращенным в сторону являющегося Иисуса Христа. Умозрительная линия, начинаясь от геометрического центра произведения, осуществляет свое движение по диагонали в правый верхний угол картины. В районе гор за спиной Мессии эта линия дугой уходит вниз к фигурам воинов на конях и изображению толпой спускающихся к берегу Иордана людей в белых одеждах. Среди многочисленных ног раздевающихся у реки людей виртуальная линия делает еще один поворот и поднимается от правого нижнего угла произведения к его геометрическому центру. Этому способствуют складки одежд, жесты рук, плечи и головы персонажей изображения, показанных рядом с фигурой стоящего пророка.

Образование левой петли умозрительной «лемнискаты» иницировано направлением древка посоха по диагонали справа налево вверх в руке персонажа в центре картины, которого уместно назвать «странником» или паломником-пилигримом. Промежуточными вехами на восходящем пути виртуальной композиционной линии являются такие иллюзорные вещи живописного изображения, как складки одежды Иоанна Предтечи, контур его лица, сухие ветви кроны дерева над головой пророка. В районе белых стен иерусалимского храма в верхнем левом углу произведения эта наглядная линия круто изгибается и по склонившимся веткам дерева сбегает вниз, к фигурам стоящих в водах Иордана людей. Проходя по посоху старца и рукам выходящего из реки юноши, умозрительная кривая вновь меняет свое направление. Темно-зеленая полоска густой травы, ступни ног пророка и контур его плаща – вот те цветоформы картины, по которым скользит эта виртуальная линия. Ее остановка – это опять-таки геометрический центр произведения с изображением здесь все того же «странника».

Композиционная формула «лемниската» петлями своей умозрительной линии вбирает в собственные границы всех без исключения действующих лиц живописной картины «Явление Мессии». Причем делает она это так, что в пределах левой петли «лемнискаты» оказываются те персонажи изображения, которые пластическими мотивами характерного движения выказывают типические аспекты души людей, находящих истину существования в религиозной вере. Это прежде всего сам Иоанн Креститель и группа будущих учеников Иисуса Христа, представленная Иоанном Богословом, Андреем Первозванным, Петром, Нафанаилом и др. Область же правой петли «лемнискаты» распространяется на тех героев картины, которые действиями своего тела выражают типические свойства души людей, оправдывающих собствен-

ные жизненные поступки ссылкой на знание. Среди них особенно выделяются одетые во все белое книжники, фарисеи и саддукеи – седобородые, обо всем ведающие, суровые.

Между мирами «знания» и «веры» в точке взаимодействия этих противоположностей находится «странник», выступающий как новое качество, диалектически снимающее в себе свойства обеих сторон отношения (рис. 136). Именно «странник» одновременно аккумулирует душевную энергию беззаветно верящего пророка и страдающего многознанием мудреца, раба и господина, пылкого юноши, увлеченного своим предметом, и беспомощного старика, не способного на глубокие чувства. Он и только он кристаллизован в художественном пространстве картины как «сгорчившийся» и вместе с тем «выпрямившийся», «поднимающийся» и «поникий», «всматривающийся» и «вслушивающийся». Разграниченное в сфере иконических знаков интегрируется в сфере символов.



Рис. 136. Фрагмент картины Александра Иванова «Явление Мессии» с изображением «странника», занимающего геометрический и смысловой центр произведения

«Фокусы» композиционной «лемнискаты» произведения не менее символичны. Фигура персонажа в тюрбане, изображенная в зоне левого «фокуса» композиционной формулы (выделена посредством белого пятна головного убора мужчины на практически черном фоне листвы дерева), есть *символ сомнения в вере*, тогда как обнаженная фигура дрожащего мужчины, представленная в области правого «фокуса» композиционной формулы (шапку черных волос на голове персонажа подчеркивает белый фон одежд стоящих рядом людей), есть *символ сомнения в знании*. Получается, что композиционно явленные миры «знания» и «веры» динамично взаимодополняют друг друга, заключая в себе очаги своих противоположностей: область «веры» содержит в собственных пределах частицу сомнения в вере, область «знания» содержит в своих границах элемент сомнения в знании.

Точкой пересечения и взаимоотождествления символики сомнений в вере и знании выступает опять-таки фигура «странника». В этом случае живописно представленный «пилигрим» есть скептик, подвер-

гающий сомнению как возможность познания действительности, так и вероятность религиозной связи человека с Богом.

Помимо указания на типологичность картины «Явление Мессии», Н.В. Гоголь, проводя свое исследование произведения, метко заметил также, что главное событие здесь явлено в пространстве отношения между Иоанном Крестителем и Иисусом Христом, т.е. в той зоне художественного образа, где изображен только один персонаж – «странник». Энергетический поток эманации божественного блага, исходящий от пришедшего из мира Горнего в мир Дольний Спасителя, сталкивается в фигуре изображенного здесь пилигрима с энергетическим потоком имманации человеческого порыва, восходящего из мира Дольнего в мир Горний благодаря посту и молитвам Иоанна Крестителя. В результате этого столкновения «странник» как продукт отношения противоположностей становится носителем божественных и человечески пророческих качеств, гармоническим единством эманационной тенденции оконечивания бесконечного и имманационной тенденции обесконечивания конечного.

Известно, что «странник» с бородой, в широкополой шляпе и с посохом в руке – это автопортрет Александра Андреевича Иванова. Именно себя изобразил художник под видом скитальца-пилигрима, расположившегося среди камней под сенью дерева и созерцающего величественную картину являющегося миру Мессии. В этом случае мастер следовал обычаю любимых им живописцев эпохи Возрождения при создании религиозных, мифологических или исторических картин являть себя в качестве свидетелей великих событий.

Получается, что произведение «Явление Мессии» имеет явно выраженную эгоцентрически религиозную форму. Картина выступает в качестве помощника в налаживании духовной связи А.А. Иванова со своей подлинной сущностью как самодостаточным микрокосмом на основе принципа «познай самого себя». Изобразив в геометрическом и смысловом центре произведения себя самого, мастер сконцентрировал в этом сакральном месте как основе бытия весь спектр душевных качеств человека и проявил его в единстве божественных и пророческих функций.

С другой стороны, картина «Явление Мессии» выступает визуальным оплотнителем абсолютоцентрической религиозности. С уверенностью можно сказать, что при создании произведения мастера заботило отнюдь не выпячивание собственного «я», а мучительное решение сложнейшей проблемы возможного единства плотской и душевной сторон для человека, решившегося на религиозную связь с бесконечным Духом. Кто есть то конечное существо, которому Абсолют доверяет осуществить сакраментальную связь с Собой? Какими внешними и внутренними свойствами должен обладать этот редчайший избранник?

Творение А.А. Иванова, над которым художник трудился на протяжении двадцати лет и умер практически сразу же после его завершения, есть гениально разработанная и великолепно осуществленная иницирующая среда, призванная испытать каждого взаимодействующего с произведением зрителя (в том числе и самого художника) на его потенции «быть или не быть» человеком, способным войти в религиозную связь с Абсолютом.

В этом отношении оправданы огромные размеры картины. В произведение, габариты которого составляют 540х750 см, можно буквально «войти» и умозрительно примерить на себя живописные одежды «странника», пылко ищущего в душевных и физических странствиях возможность религиозной встречи конечного с бесконечным.

3.3.13. «БАЛ В МУЛЕН ДЕ ЛА ГАЛЛЕТ» ОГЮСТА РЕНУАРА

Религиозная не по сюжету, а по существу картина «Бал в Мулен де ла Галлет» (1876, художник *Огюст Ренуар*) наглядно являет иконический статус своего художественного образа изображением сугубо светских молодых мужчин и женщин, которые в общем вихре праздничного веселья оживленно танцуют, флиртуют, беседуют, пьют вино и просто созерцают происходящее вокруг (рис. 137).

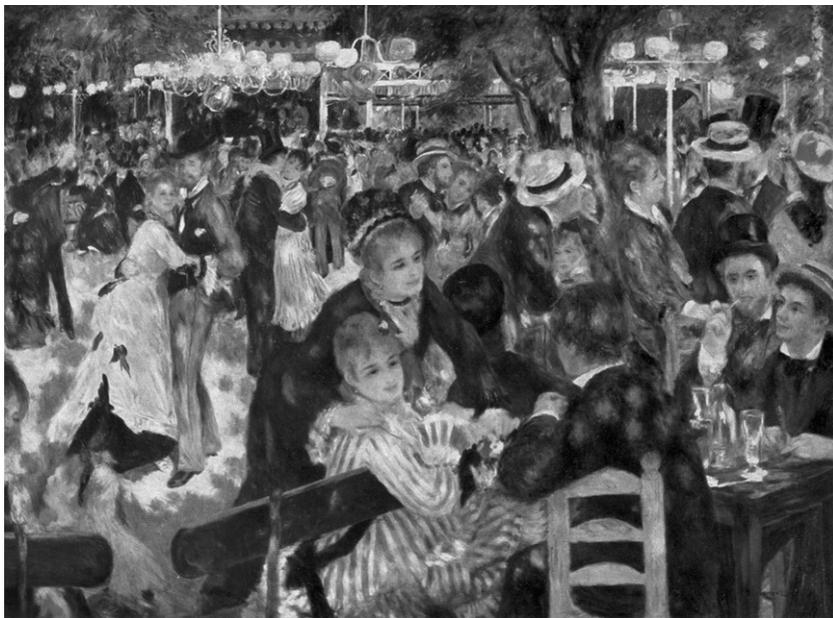


Рис. 137. Огюст Ренуар. «Бал в Мулен де ла Галлет». 1876

«Ле Мулен де ла Галлет» в качестве художественного материала, выбранного для взаимодействия с собой художником Огюстом Ренуаром, представлял большой сарай с низким потолком и эстрадой для оркестра, вокруг которой шла чуть приподнятая над землей галерея, заставленная столиками. В 70-е годы XIX века семья мельника Дюбре устроила вместо бывшей здесь мельницы танцевальное заведение для молодежи, где к сладкому вину подавали галеты – фирменное блюдо хозяев. По воскресеньям и праздничным дням с трех часов пополудни и до полуночи в «Мулен де ла Галлет» организовывались танцы. «В теплое время года сарай распахивали настежь, и танцоры высыпали во двор – он тянулся позади эстрады для музыкантов. И земля на нем была выровнена. Здесь под звуки мелодий польки и кадрили танцоры кружились под жирандолями в тени акаций. Вокруг стояли столики и скамьи»¹.

Решив создать произведение-вещь с помощью художественного материала «Ле Мулен де ла Галлет», Огюст Ренуар, будучи в ту пору уже известным художником-импрессионистом, снял неподалеку от танцевального зала дом с садом и нанял для задуманного им дела изрядное количество натурщиков и натурщиц. Каждое утро в течение нескольких летних месяцев 1876 года Ренуар работал над произведением-вещью в саду своего дома, изучая при этом игру солнечных бликов, просачивающихся сквозь листву деревьев, и обрабатывая то, что было им получено в результате натурального сеанса предыдущего дня, а после полудня отправлялся вместе с большим полотном в кабачок «Ле Мулен де ла Галлет», занимаясь там несколько часов живописным соитием с натурным художественным материалом. К вечеру художник вновь уносил произведение-вещь в снятый им дом, где у него было время обдумать все до следующего сеанса через сутки. Помощник Ренуара Жорж Ривьер вспоминал: «Хотя путь до «Ле Мулен» был недолгим, он порой не обходился без приключений, так велика была картина (131x175 см). Когда поднимался ветер, рама рвалась у нас с Огюстом из рук, грозя улететь через Монмартрский холм, точно бумажный змей»².

Ренуар был глубоко и оригинально думающий художник, умеющий при отношении с художественным материалом проводить тщательную рефлексию над каждым своим творческим шагом. Об этом свидетельствуют сохранившиеся фиксированными многочисленными рассуждения мастера о профессии живописца: «На воздухе художник находится во власти Солнца. У него нет времени заниматься композицией и кроме того, пораженный солнечным светом, он не видит того,

¹ Перрюшо А. Жизнь Ренуара. – М., 1979. – С. 103.

² Там же. – С. 106.

что делает... К работе на природе следует добавлять работу в мастерской. Надо уметь отрешиться от опьянения солнечным светом и тщательно проверить свои впечатления в приглушенном освещении комнаты. Затем можно снова выходить на простор, чтобы набраться Солнца. Так, переходя от одного к другому, и начинаешь чего-то добиваться»¹.

В пространстве художественного образа картины «Бал в Мулен де ла Галлет» действует много персонажей, однако при попытке выделить главного героя произведения вольно-невольно выясняется, что таковым выступает бесконечное Солнце, оконечивающее себя в виде изображения множества лучей-струй, льющих сквозь листву на землю небесную энергию и брызжащих на всех и вся солнечными зайчиками. Чтобы не возникло недоразумений относительно того, какой свет является доминирующим в художественном образе, мастер сознательно противопоставляет изображение незажженных электрических фонарей изображению горящих всюду солнечных огней.

Солнечный дождь не просто освещает у Ренуара танцевальную площадку бала вместе с ее обитателями. Солнечные зайчики, как бы прожигая одежды и плоть персонажей произведения, будто наполняют Солнцем представленных художником людей. В этой связи показательно, что размещенным в пространстве картины плафонам электрических фонарей придана форма бокалов для вина. А один из таких плафонов-бокалов даже залит цветом, аналогичным цвету вина в тех фиалах, из которых пьют молодые люди, изображенные сидящими за одним из столиков кабачка «Ле Мулен». Тем самым произведение-вещь словно подсказывает зрителю, что насыщение конечных душ человеческих бесконечным Солнцем подобно наполнению бокалов вином – славным солнечным напитком.

Солнечные зайчики, играя золотыми пятнами на всем изображенном в пространстве художественного образа, мешают четкости предъявляемых живописных форм. Сверкание солнечных бликов словно плавит границы людских тел в некое пропитанное Солнцем красочное месиво, вибрирующее в танце, игровой ритм которому задают опять-таки пульсирующие золотом зайчики света.

Выходит, что в *пространстве живописного бала представлен и процесс оконечивания бесконечного Солнца во множество цветowych импрессионистских бликов, и процесс расконечивающего слияния отдельных человеческих персонажей в нечто единое под действием консолидирующего начала солнечной энергии.*

Та сфера, где происходит соитие людей с Солнцем, визуальное понятие картины «Бал в Мулен де ла Галлет» трактует как нечто са-

¹ Воллар А. Ренуар. – М., 1995. – С. 106; Ренуар Ж. Огюст Ренуар. – М., 1970. – С. 113.

кральное, тогда как персонажей, танцующих в этом священном месте, художественный образ представляет выполняющими некое культовое солнцепоклонное действо. При этом ряд элементов произведения расположен так, словно прикрывает тайну случающейся здесь мистерии от «посторонних» еще не приуготовленных зрительских глаз, перегораживая проход на изображенную танцплощадку барьером из спинок скамеек и стульев.

Известно, что в отношении религии Ренуар был абсолютно терпимым человеком. Мастер редко переступал порог официальной церкви, но и материалистическое объяснение мира его не удовлетворяло: Вселенная была населена для него таинственными и мощно воздействующими на людей силами: «Нам говорят, что дерево представляет химическую комбинацию. Я предпочитаю верить, что дерево создал Бог и что в нем обитает нимфа... Нельзя упразднить Нептуна и Венеру. Не выйдет. Они в природе навеки... Мне непонятно, на каком основании мне могли бы запретить *поклоняться солнечному золотому зайчику*, когда я этого хочу? У такой религии должны быть забавные великие жрецы в длиннотных колпаках... *Религия везде*. Она в рассудке, в сердце и в любви, которые вы вкладываете в то, что делаете... Я думаю, что ближе всего к Богу тогда, когда благоговею перед великолепием природы, когда принимаю предназначенную мне в жизни роль, когда без всякой корысти воздаю должное величию природы и, главное, не прошу ни о чем для себя, веря в то, что сотворивший все – ничего не забывает... *Религиозное чувство – самый плодотворный источник вдохновения*. Именно оно придает всем творениям искусства двойственный характер благородства и наивности и предохраняет от всяких крайностей и чувства смехотворного»¹.

Отгораживая мистическое пространство танцующих ритуальный танец солнцепоклонников от взглядов зрящих зрителей-наблюдателей, визуальное понятие картины «Бал в Мулен де ла Галлет» в то же время проявляет бережную заботу о том, чтобы у каждого вступившего в игровое отношение с произведением-вещью зрителя разгорелось желание умозрительно попасть в сакральное поле данного художественного образа. Для этого, соблазняя и заражая зрителя, произведение устремляет на него индексно обозначенные мужские и женские искушающей силы взоры, что призваны действовать как своеобразные крючки-зацепы (кстати, в первоначальном варианте картины подобных «цепляющих» взглядов герои произведения лишены). Более того, в целях усиления зрительского заманивания в пространстве художественного образа картины вокруг одной из представленных здесь

¹ Ренуар Ж. Огюст Ренуар. – М., 1970. – С. 94, 152, 260.

акаций изображена великолепная сцена оболыщения, разыгранная ее между мужчиной и женщиной, уподобленных библейским Адаму и Еве.



Рис. 138. Картина Ренуара «Бал в Мулен де ла Галлет». Визуализация композиционной формулы «веер тропинок»

Композиция визуального понятия картины «Бал в Мулен де ла Галлет» вскрывает веер умпостигаемых «тропинок», связывающих зрителя с тем миром, который репрезентирует данное произведение изобразительного искусства. Причем весь этот веер имеет общую точку схода, доставшуюся узкой щели между спинками изображенных рядом скамеек (рис. 138). И что примечательно. В площади этой межскамеечной щели представлена сидящей на корточках маленькая девочка с золотыми волосами, в которых играют солнечные зайчики. Получается, что стражем входных ворот в священный мир религиозной встречи человека и Солнца является ребенок, проверяющий на оселке своей детской души чистоту души зрителя, жаждущего соития конечного с бесконечным. «Бал в Мулен де ла Галлет» в качестве произведения-вещи осторожно и как бы невзначай предлагает каждому из вступивших с ним в отношении людей отбросить хоть на миг всяческие житейские неприятности, повисшие на плечах годы и закравшийся в душу сор, дабы смочь взойти по мосту девичьих волос в виртуальную об-

ласть совокупления человеческого с абсолютным, низошедшим солнечными зайчиками из Горнего мира в мир Дольний и манящим всех слиться с ним в единое целое.

3.3.14. «ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ» ВАЛЕНТИНА СЕРОВА

Прекрасным художественно религиозным произведением рубежа XIX-XX веков, выполненным в стиле Модерн, является картина «**Похищение Европы**» (1910, художник *Валентин Серов*).

Мастер, представляя плывущего по безбрежным водам Быка-Зевса с девушкой-Европой на спине в сопровождении стаи дельфинов, делает так, что ни одна из фигур его произведения не поддается фиксации с помощью определенного силуэта (*рис. 139*). Все демонстрируемые художественным образом картины предметы выступают в качестве живописных пятен белого, голубого, серого, охристого, черного цветов, которые, действуя как массы, постоянно ускользают от линейного оконтуривания. Каждая форма здесь игриво изменчива, поскольку не явлена полностью.



Рис. 139. Валентин Александрович Серов. «Похищение Европы». 1910

Любой увлекающий в глубину момент подчеркнут, а каждый плоскостный, наоборот, затушеван. В пространстве визуального понятия весьма велико число форм, видимых в перспективном сокращении.

Богopodobный Бык, глядя из художественной сферы картины вовне, взором своим и позой соблазняет зрителя и увлекает его за собой в религиозно вожделенные бесконечные дали, которые скрыты за горизонтом где-то в глубине играющей бликами водной стихии.

Произведение постоянно выводит взгляд зрителя за ограниченные рамой пределы. Морская ширь нескончаема, небо необъятно, берег нигде не виден. Пространство картины принципиально разомкнуто и словно колеблется. В основу композиции творения, оплотняющего религиозную тенденцию обесконечивания конечного, положены открытость, неустойчивое равновесие и случайность. Фигуры дельфинов, изображенные слева, лишь слегка уравновешены соответствующими цветовыми пятнами справа. Структура картины предстает как что-то нечаянное, эпизодическое и фрагментарное, хотя известно много графических, живописных и даже скульптурных вариантов произведения, созданных мастером с целью отточить его композицию. Везде царит метаискусность с ее сознательной неоконченностью, недосказанностью, мнимой хаотичностью. Текучие и тягучие формы призваны сотворить впечатление напряжения.

Произведение предстает как целое, из которого выступают отдельные формы, вовлеченные в единый поток и подчиненные его динамике. Картину пронизывает общий музыкальный ритм, на фоне которого выделяется главный мотив религиозного по существу влечения конечного в бесконечное, многое к Единому.

Визуальное понятие творения можно определить с религиозных позиций как «игровое погружение»: Бык-Зевс *играет* с девушкой-Европой, а она *играет* на лире его рогов, *игриво* увитых цветами; солнечные блики *играют* на воде; пена морская *играет* вокруг тела божественного Быка; дельфины *игриво* резвятся; волны *играют* Быком, Европой и дельфинами; линия горизонта, покачиваясь, *играет* со зрителем. С другой стороны, Бык-Зевс и дельфины *погружены* в воду, Европа *погружена* на спину Быка, небо *погружено* в морскую пучину, зритель *погружен* в глубину иллюзорного пространства.

Произведение демонстрирует, что божественную бесконечность не в состоянии окончательно прояснить никакая конечная форма. Вся тяжесть освоения картины перенесена на элементы, несущие в себе энергетическую жажду постижения непостижимого. Живопись строится на пограничном состоянии краски и цвета. При этом краска освобождается от обязанности прояснять форму, отрекаясь от ее вещной основы. Это способствует рождению у зрителя ощущения, будто в картине речь идет не о наглядно представленных предметах, а о какой-то очаровавшей их волшебной стихии, религиозно управляющей всеми

элементами операционного взаимодействия произведения-вещи и зрителя. Как только это осваивается, зритель тут же понимает, что он уже «похищен» и назад к прежнему существованию дороги нет. Чудесный завиток Модерна «ударом бича» сделал свое дело, направив конечное к бесконечному.

3.3.15. «ЖЕНЩИНА И ПТИЦА НОЧЬЮ» ХОАНА МИРО

Картина «Женщина и птица ночью» (1944, художник Хоан Миро) на уровне материального статуса художественного образа имеет вид живописного островка, представленного как некое особенное и относительно самостоятельное целое, решительно и даже грубо отрезанное от всяческого своего окружения (рис. 140).



Рис. 140. Хоан Миро. «Женщина и птица ночью». 1944

Подобные действия художника, произведенные с покрытым красками полотном, несомненно, есть знаковое указание, с одной стороны, на сакральную изолированность данного произведения-вещи от всех других сугубо профанных вещей, произведенных из небытия в бытие людьми, а с другой, - на открытость картины для диалога, но не на субъект-объектном, а субъект-субъектном вещающем уровне взаимодействия равных партнеров художественной игры.

Зрителю, пожелавшему вступить в отношение с произведением-вещью, картина на входе предлагает совершить некое интеллектуально-волевое усилие и выдержать испытание своеобразной инициации. Прежде всего, зритель должен продемонстрировать картине как своему партнеру способность к освоению толстой и жесткой корки ее красочного слоя. Все здесь – холст, грунт, состав краскоформ, манера нанесения красок – структурировано так, чтобы уже на пороге взаимодействия либо отторгнуть зряшного для себя зрителя, либо бездонно очаровать долгожданного зрителя-избранника своей метаискусно сотворенной искусственностью.

Индексный статус художественного образа живописной картины предьявляет прошедшему инициацию зрителю персонажей произведения. Во-первых, это мужчина и женщина, изображенные в сильном эротическом возбуждении. Члены каждого персонажа картины напряжены и готовы к совокуплению. Во-вторых, это летящая птица с человеческой головой. В-третьих, это Луна, значимость которой специально отмечена «галочкой». В-четвертых, это звезда как символ божественной вести, представленная с помощью восьми сходящихся в центре линий. В-пятых, это черного цвета небольшая фигура в правой нижней части изображения, имеющая форму песочных часов – символическое выражение мгновенности и одновременной вечности визуализированного события. В-шестых, это линейные петлевидные фигуры, которые есть не что иное, как наглядное воплощение двух композиционных формул произведения. Одна из них может быть условно названа «*петля*», а вторая – «*узел*». В-седьмых, это несколько зигзагообразных ритмически организованных линейных структур, призванных играть роль внешних и внутренних границ между персонажами произведения.

Художественное пространство картины на уровне иконического статуса художественного образа демонстрирует относительную самостоятельность и, вместе с тем, диалектическое единство двух миров – мира, где живут мужчина с женщиной, и мира, где обитают птица, Луна и звезда. В этом случае зигзагообразные линии, будто пилы, распиливают изображенное пространство на обособленные друг от друга части. Вместе с тем, весьма искусные положения персонажей картины

дают возможность этим мирам взаимодействовать, пересекаться и переливаться один в другой. Так, например, звезда, место которой на небе, изображена под ногами мужской фигуры, а из головы женского персонажа прорастает птица, парящая в небесной вышине. Женские руки протянуты вверх к Горнему миру, а ноги и лоно призывно раздвинуты перед грузом желаний мира Дольнего. Дамские волосы вьются по небу, а Луна предстает птичьими крыльями. Мужчина со звериной маской на лице отвернулся от женщины и пытается уйти от нее, но в своих метаниях между белой и черной сторонами себя головой и членом тянется к желанной матке.

Символический статус художественного образа картины «Женщина и птица ночью» удивительно и трепетно тонок. Это заставляет, при вербализации данного уровня визуального понятия произведения, перейти от прозаического к поэтическому способу выражения.

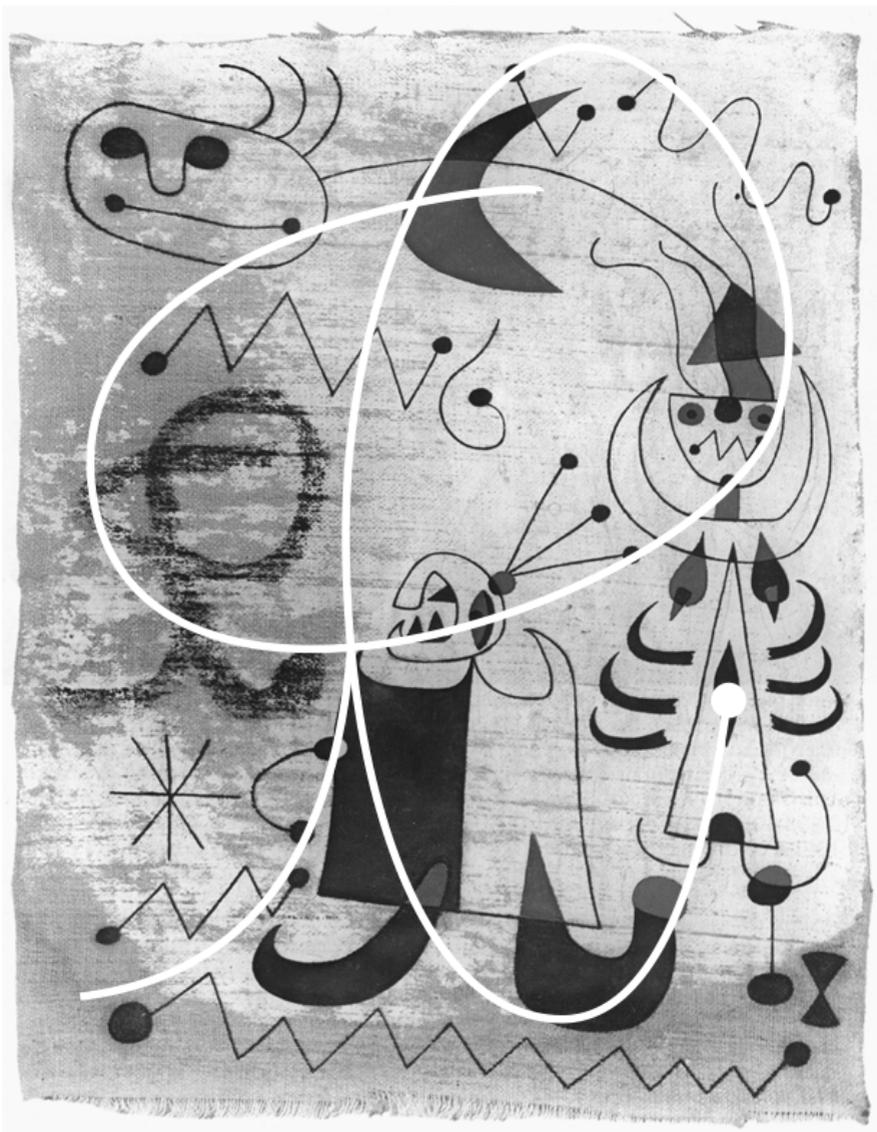
Первая композиционная формула «петля», наглядно структурируя картину, имеет вид виртуальной кривой линии, которая начинается от женского лона, проходит по фаллосу через фигуру мужчины, и, сделав петлю, посредством женских волос заканчивается серпом Луны (рис. 141). Эта композиционная формула дает возможным освоить религиозную сущность живописного произведения Хоана Миро следующим образом:

«Женщину звоном пронзает томленье к мужчине.
Грудь ее пухнет, пещера стремится.

Женщина доверятся встрече со зверем,
она обнажает себя мужчине.

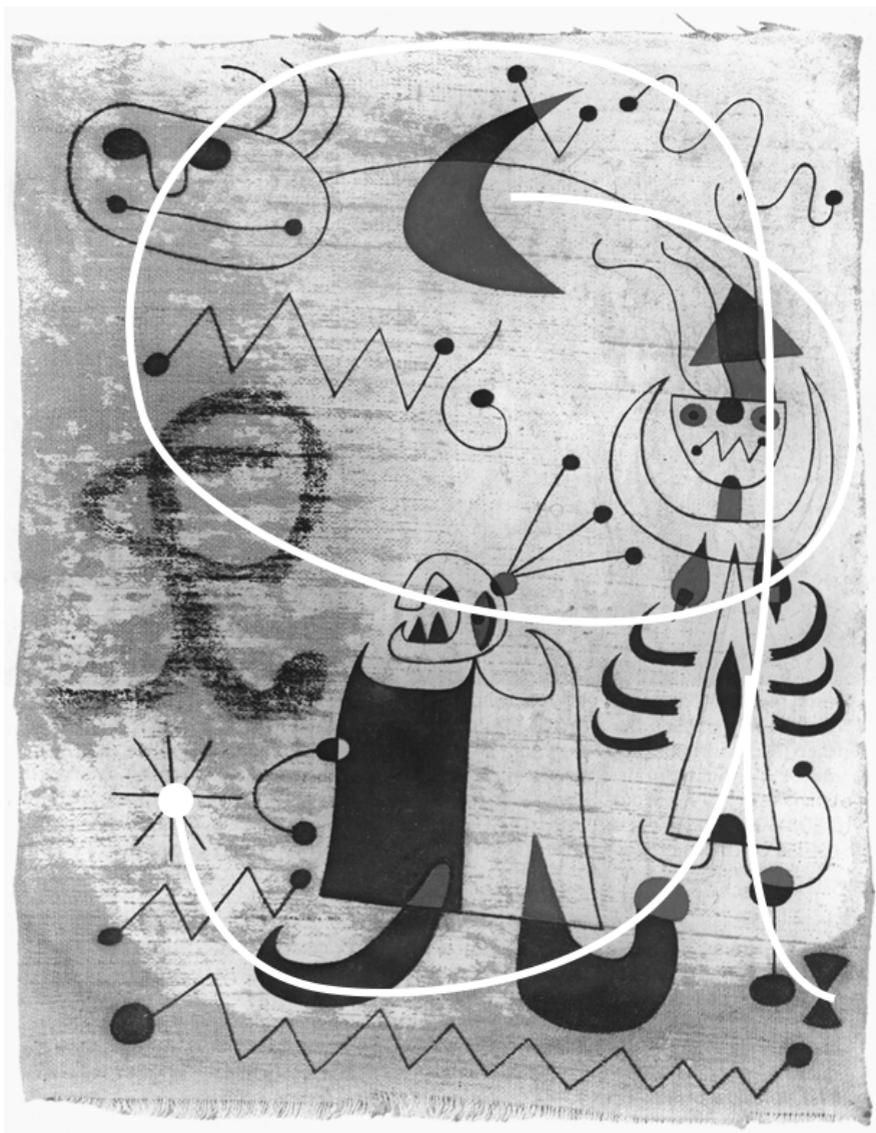
В любовном жаре женщина жухнет.
Голод ее в оголенном просторе.
Взрывая душу из тяжести плоти,
Дух утоляет жажду полета.

Чудо вечности мгновение.
Женщина птицей парит в волосах лунной ткани
взрезанных красок».



*Рис. 141. Картина Миро «Женщина и птица ночью».
Визуализация композиционной формулы «петля»*

Другая композиционная формула «узел», зеркальная первой, тоже интегрирует в единое целое все элементы изображения (рис. 142).



*Рис. 142. Картина Миро «Женщина и птица ночью».
Визуализация композиционной формулы «узел»*

Это знаковая структура опять-таки имеет вид виртуальной кривой линии, которая на этот раз берет начало от звезды в нижней левой части пространства художественного образа картины, потом поочередно захватывает фигуры мужчины, женщины и птицы, затем делает петлю и, наконец, заканчивается рядом с Луной, присовокупляя по ходу

своей наглядной кристаллизации ко всем остальным персонажам фигуру «песочные часы». Данная композиционная формула позволяет освоить следующий аспект религиозной связи человека и Абсолюта:

«Звезда упала на пьедестал тела.
Плоть возбудилась и захотела.

Межу превзойдя, мужчина ждет жрицу.
Ту, что гораздо насытить жужжание страсти.
Ту, что способна, в себя допуская,
Душу любовью открыть
для свободы пространства.

Птица с лунными крылами
игры узел совершает.

Сделав свой шаг растворения в Духе, душа обнимает
ночное светило
И убаюканная затихает,
умиротворенная замирает.
Все это капля моря жизни, горсть песка океана тайны».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вдумчивый читатель, познакомившись с представленной его вниманию монографией, легко поймет, что исследование столь глобальной проблемы, как визуальная сущность религии, не может уложиться в содержание пусть и объемной, но лишь одной книги. Во-первых, сущность такого фундаментального явления, как религия, неисчерпаема в принципе. Во-вторых, речь идет о способах фиксации Абсолюта, который не равен себе ни в одном из своих феноменов, но бесконечно разворачивает свое содержание в искусстве, религии, философии. Вне всякого сомнения, глубинные истоки этих форм человеческого духа обладают единством, которое, так или иначе, проявляется в конкретных религиозных, художественных и философских конфигурациях. Обнаружение этого единства зачастую означает для человека открытие фундамента его собственного существования. Вероятно, этим объясняется факт неизбывного стремления людей выбрать для себя и реализовать через себя художественное, религиозное или философское мировоззрение, воплотить его в зримых формах, наглядно являющих базисные идеалы человеческой культуры.

В данном монографическом исследовании многие категории, понятия, идеи, подходы, концептуальные принципы апробированы впервые. Однако авторы берут на себя смелость утверждать, что апробация стала успешной: представление религии как лиги-связывания человека и Абсолюта и понимание произведения искусства как художественного образа, возникающего в процессе игрового взаимодействия зрителя и произведения-вещи, оказалось на редкость продуктивным и в теоретическом, и в прикладном отношении. Более того, внутренняя взаимосвязь искусства и религии проявила свою очевидность: произведение искусства дает дом религии как основополагающему фактору индивидуального и социального бытия. Анализ творений архитектуры, скульптуры и живописи показал, что в эталонных художественных образах человек черпает для себя живительную энергию, аналогичную жизненным силам, предоставляемым ему воздухом, пищей, водой.

Разумеется, всякие новые категории и понятия, а также непривычные концепции требуют чрезвычайно длительной, тщательной и подчас мучительной «примерки». В этой книге они еще только заявляют о себе, демонстрируя лишь некоторые свои инструментальные возможности. Очень многие исследовательские проблемы предьявлены здесь на стадии предварительной постановки и весьма осторожного разворачивания. Так, например, понятия диктатной и энтузиазной религиозности в их проявлении посредством художественного образа не

развернуты в книге ни по статусам визуального понятия (индексному, иконическому, символическому), ни по типам религии (эгоцентрической, социоцентрической, космоцентрической). Кроме того, анализ зданий, скульптур, картин через раскрытие визуальной сущности религии ни в коем случае не может быть исчерпан теми художественными произведениями, которые представлены в данной монографии. Помимо этого, методология процесса отношения зрителя и произведения-вещи не нашла здесь подтверждения в конкретных методиках, которые дали бы возможность пошагово простроить конкретный алгоритм исследования любого когда-либо созданного памятника изобразительного искусства. Да и внутри самих философско-религиозных концептуальных систем, предъявленных в книге, остался скрытым огромный методологический и мировоззренческий потенциал, манящий своими теоретико-инструментальными возможностями, неисчерпаемым богатством фундаментальных идей и их воплощения.

С визуальной сущностью религии люди имеют дело каждый день и час. Ее явления пронизывают как повседневно-бытовые устои, так и высочайшие воспарения Духа к своему абсолютному истоку. Можно сказать, что в зримой форме сущность связи человека и Абсолюта наиболее гармонична, максимально «удобна» для освоения как индивидом, так и социумом. Авторы надеются, что книга дала возможность читателям заразиться феноменом оплотнения визуальной сущности религии миром произведений изобразительного искусства. Художественные образы, рождаемые в процессе отношения зрителя и произведения-вещи, помогают людям совокупить временное и вечное, бытовое и возвышенное, плотское с душевным и духовным, позволяют им найти ответы на те вопросы, которые каждый человек не может не задавать себе и тому миру, в который он заброшен волею своей судьбы.

Научное издание

Владимир Ильич Жуковский, Наталья Петровна Копцева,
Даниил Валентинович Пивоваров

ВИЗУАЛЬНАЯ СУЩНОСТЬ РЕЛИГИИ

Редактор О.Ф. Александрова
Корректор Е.Н. Грекова

Компьютерная верстка И.В. Гревцовой

Подписано в печать 10.03.2006 г. Формат 60x84/8.

Бумага тип. Печать офсетная.

Усл. печ. л. Уч.-изд. л. 24,0.

Тираж 500 экз. Заказ

Издательский центр
Красноярского госуниверситета

660041 Красноярск, пр. Свободный, 79